
LES
LIVRES
SONT
NOS
MEILLEURS
AMIS
H.P. THIEME


GENERAL LIBRARY
UNIVERSITY OF MICHIGAN
ARTES SCIENTIA VERITAS
1817

ZUR GESCHICHTE DER VERS LIBRES

IN DER NEUFRANZÖSISCHEN POESIE.

INAUGURALDISSERTATION

ZUR ERLANGUNG

DER PHILOSOPHISCHEN DOCTORWÜRDE

VORGELEGT

BEI DER

PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT

DER

KAISER-WILHELMS-UNIVERSITÄT

STRASSBURG

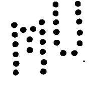
VON

PH. AUG. BECKER.

HALLE A. S.,

DRUCK VON EHRHARDT KARRAS.

1888.



Vers libres sind ein astrophisches metrisches Gebilde, welches aus beliebig geordneten Versen ungleicher Silbenzahl mit freier Reimstellung besteht. — Vers à rimes mêlées sind isometrische Versreihen, welche die gleiche Freiheit nur in Disposition und Wiederholung des Reimes gestatten. — Stances libres sind Strophen, die sich an regelmäfsige Wiederkehr desselben Versmafses oder derselben Reimordnung nicht binden.[2]

Das Absehen unserer Untersuchung ist, den Ursprung und die Schicksale der vers libres in der neufranzösischen Poesie zu beleuchten. Es ist nicht mehr an der Zeit mit D. Nisard[3] zu behaupten, La Fontaine mufste bei der beweglichen Mannigfaltigkeit seines Erzählungsstoffes und seiner Darstellungskunst ein in gleichem Mafse schmiegsames und gestaltbares Metrum erfinden. Denn abgesehen davon, dafs nicht La Fontaine der Erfinder gewesen ist, gilt von den poetischen Formen wie den litterarischen Gattungen überhaupt das Gesetz, dafs sie nicht mit einem Zauberschlage erschaffen werden, sondern in einer langen Inkubationsperiode ihre allmälige Vorbereitung finden.[4]

---

[1] Herrn Professor Dr. Gröber beehre ich mich hier meinen Dank auszusprechen für die Ermunterungen während der langwierigen Voruntersuchung und die Verbesserungsvorschläge nach entworfener Arbeit, welche er mir in wohlwollendster Weise zu Teil werden liefs.

[2] Der Ausdruck vers libres ist offenbar eine Nachbildung des italienischen versi sciolti. Als solcher bedeutet er auch reimlose Verse, so gleich im Psalter von Bl. de Vigénère 1588; desgleichen noch im Art. Poëme épique der Encyclopédie. Für reimlose Verse besteht aber der unzweideutige Terminus vers blancs. Um freigemischte Versmafse zu bezeichnen, erscheint seit dem 17. Jahrh. der Ausdruck vers libres neben andern wie vers irréguliers, vers inégaux, vers lyriques, und rethorisierenden Paraphrasen wie: mélange de différents mètres, liberté d'écrire en vers de toutes mesures, art des mesures entremêlées (La Harpe). Man kann unter vers libres im weiteren Sinne alle drei oben charakterisierten Erscheinungen zusammenfassen; aber eine anderweitige Verwendung des Ausdrucks ist abzulehnen, z. B. Zs. f. nfrz. Spr. u. Lit. II 210. Der Terminus vers à rimes mêlées ist, wenn ich nicht irre, von F. de Gramont, le vers français et sa prosodie, Paris (1879) ausgeprägt worden.

[3] Hist. de la litt. franç. t. III, ch. X. § III. — Interessant ist die Art und Weise, wie Gottsched, Versuch einer crit. Dichtkunst II,II die Entstehung der Recitativischen, Madrigalischen, oder der Poesie der Faulen konstruiert.

[4] Rien ne se crée de rien, et n'apparaît tout à coup sans avoir été longuement préparé. Dans l'histoire littéraire en particulier, les genres se for-

War es aber überhaupt nötig die Form der freien Verse zu erschaffen? Eine neue Erscheinung waren sie nicht. Schon die Griechen waren an der Hand der chorischen Poesie zu dem Stadium fortgeschritten, wo nur noch das instinktive Gefühl den Rhythmus diktiert ohne die Schranken und sichere Anleitung, welche sonst Gleichmäfsigkeit des Metrums, periodische Wiederkehr der Systeme u. s. f. dem Dichter an die Hand geben. Die kirchliche Lyrik hatte ihre Sequenzen. Die Descorts der Provenzalen waren Lieder, deren Strophen in Versart und Verszahl nicht übereinstimmen, indessen nie ohne strophenartige Abteilung erscheinen.[1]

Auch die altfranzösische Lyrik besafs an ihren Motetten und Pastourellen Gedichte in freien Versen und an den lyrischen Lais solche in ungleichen Strophen, doch von anderer Art als die modernen vers libres. Aber keine von diesen Gattungen überlebte den Bruch mit der bisherigen Tradition, welcher um die Wende des 15. Jahrh. die Form der Gedichte noch durchgreifender betraf als den Inhalt. Mit dem 14. Jahrh. verstummten Pastourelle und Motett, die Lais wurden immer schematischer, bis auch an ihnen das Interesse erstarb. Aus Balladen, Virelais, Rondeaux und wenigen eigentümlichen Strophenformen und Reimketten, mit Schlagreimen verflochten, bauten die Zeitgenossen Jean Marots längere Gedichte auf, wenn sie sich nicht lieber in Spruchgedichten mit den unglaublichsten Reimkünsteleien ergingen.

Im 16. Jahrh. drängen sich die neuentlehnten Gattungen aus der antiken und italienischen Poesie ein und geben der französischen Dichtkunst ein neues Gepräge. Die gebräuchlichste Form wird die isometrischer Versreihen, fast immer in Schlagreimen, als Epistre, Elegie, Hymne, Eglogue, Discours, Poëme. Aus der volkstümlichen Chanson, die litterarisches Bürgerrecht erwirbt, nicht ohne Einwirkung der klassischen Ode, bilden sich mannigfaltige Strophenformen heraus. Den Zeitgenossen Franz des I. sind Spruchstrophe, Rondeau und Ballade, den Dichtern der Renaissance das Sonett ein bevorzugtes Gewand des poetischen Gedankens. Es seien uns einige genauere Angaben gestattet.

Von 757 Gedichten Cl. Marots (ed. P. Jannet, Paris. 4 Bde.) sind 173 isostichisch (172 mit paarweisen, 1 mit verketteten Reimen), 109 strophisch, 355 Spruchstrophen, 26 Balladen, 81 Rondeaux, 10 Sonette; 3 zusammengesetzt.[2] — Unter 816 Gedichten von Melin de S. Gelays (ed. P. Blanchemain, Paris 1873. 3 Bde.) 67 isostichisch (66 mit Schlagreimen, 1 einreimig), 2 in vers libres, 34 in Strophen; 666 Spruchstrophen, manche kürzere in Schlagreimen eingerechnet; 2 Balladen, 23 Rondeaux, 22 Sonette. —

ment peu à peu et n'arrivent à leur éclosion définitive qu'après une gestation plus ou moins lente. V. Fournel, Les contemporains de Molière II 179.

[1] Diez, Poes. der Troub. 2. Aufl. 1883, p. 105.

[2] Le Temple de Cupido, Complainte 3, Epistre 2. Überreste der Manier seines Vaters und seiner andern Vorgänger.

Bei Bonaventure des Periers (ed. L. Lacour, Paris 1876) unter 84 Gedichten 31 isostichisch (30 in Reimpaaren, 1 reimlos), 13 strophisch, 33 Spruchstrophen, 1 Ballade, 6 Rondeaux.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. hat P. Ronsard (ed. P. Blanchemain, Paris 1857—67. 9 Bde.) unter 1396 Gedichten 303 isostichische (300 mit Schlag-, 1 mit Kreuz-, 1 mit Kettenreimen, 1 reimlos), 6 mit alternierenden Versen (1 mit Schlag-, 5 mit Kreuzreimen), 264 strophische, 94 epigrammatische, 4 zusammengesetzte, 709 Sonette, 16 Madrigale. — J. du Bellay (ed. Ch. Marty-Laveaux, Paris 1866-67. 2 Bde.) unter 789 Gedichten nebst 58 Fragmenten: 58 und die 58 Fragmente in isometrischen Schlagreimen (eins mit Echo), 86 strophische, 150 Spruchstrophen, 495 Sonette. — J.-A. de Baïf (ed. Ch. Marty-Laveaux, t. I—III. Paris 1882—84. Das hier noch nicht erschienene nach: Jeux und Passetemps Paris 1573, je 1 Bd.) unter 971 Gedichten, die metrischen abgerechnet: 180 isostichische (178 in Schlag-, 2 in Kreuzreimen), 12 in vers libres, 191 strophische, 103 Spruchstrophen, 482 Sonette, 3 zusammengesetzte. — Ph. Des Portes (Oeuvres, Rouen 1611, Pseaumes, Paris 1604) unter 781 Gedichten 38 in paarweisgereimten Alexandrinern, 285 strophische, 15 Spruchstrophen, 443 Sonette.

Findet nun auch keine direkte Überlieferung aus altfranzösischer Zeit statt, so wäre immerhin möglich, dafs das 15. Jahrh. genügende Elemente besafs, um in spontaner Entwickelung zur freien Anordnung der Versmafse oder wenigstens der Reime zu gelangen. Man könnte nämlich auf die Monologe Coquillarts[1] hinweisen und die Vermutung nahe legen, dafs die Ungebundenheit, mit welcher hier die traditionellen Reimfolgen behandelt werden, zu freieren Gruppierungen des Reimes den Anlafs geboten habe. Es sei mir gestattet einen neuen Ausdruck einzuführen: Versreihen, deren Reime — über die Gedankenabsätze und Sinnespausen wegschreitend — sich zu vieren, fünfen, sechsen gruppieren, so dafs jedesmal der letzte Reim einer Gruppe mit dem ersten der folgenden identisch ist, z. B. abab bcbc cdcd..., abaab bcbbc cdccd..., aabaab bbcbbc ccdccd..., die nenne ich vier-, fünf-, sechgliedrige Reimketten. Diese komplizierten Reimschemata sind dem alten Theater sehr geläufig und werden Auflösungen beliebter Strophenformen sein. Gleichviel! Coquillart hält sich nur selten an das begonnene Schema, er springt von viergliedrigen zu sechsgliedrigen Reimketten und alsbald zu Plattreimen über u. s. f.[2] Die

[1] Oeuvres de Coquillart p. p. M. Ch. d'Héricault. Paris 1857. 2 Bde. Älter Tarbé, Les Oeuvres de Guillaume Coquillart, Reims et Paris 1847.

[2] Vgl. namentlich die Enqueste und als Kontrast den Monol. des Perruques, dessen einzige anstöfsige Stelle bei Tarbé p. 150 von d'Héricault p. 274, Z. 14 ff. verbessert worden ist — woraufhin? Dieser Monolog ist Coquillart nicht mit Gewifsheit zuzuschreiben. Ähnlich ist z. B. der Sermon de l'Endouille im Recueil de poésies françoises des XVe et XVIe siècles p. p. A. de Montaiglon (et James de Rothschild) 13 Bde. Paris 1857—78. IV 87.

korrupte Überlieferung bietet noch zahlreiche andere Unregelmäfsigkeiten, aber schon ein Vergleich der Ausgaben von Tarbé und d'Héricault zeigt, dafs dieselben dem Verfasser nur in beschränktem Mafse zugeschrieben werden dürfen; mit dem richtigen Verständnis für diese Reimverschränkungen könnte ein Herausgeber manche umgestellten Verse an ihren Ort bringen, offenbare Lücken bezeichnen, verdorbene Stellen hervorheben, und wie ich mich überzeugt habe, würden Metrik und Textverständnis sich meist die Hand bieten, fast nie sich widersprechen.[1]

Unter Coquillarts Monologen steht aber einer, le Monologue du Puys, dessen Reimstellung jeder Regel spottet; dafs derselbe untergeschoben ist, steht fest. Aber er befindet sich schon in der Ausgabe von 1531. Ich bin weit entfernt diesen Monolog mit Ch. d'Héricault als ein pastiche bien réussi gelten zu lassen; im Gegenteil gilt er mir als eine ungeschickte, jedes Verständnisses für die metrische Kunst des 15. Jahrh. entbehrende Nachbildung, bei welcher die andern Werke Coquillarts ausgeplündert wurden.

Eine ähnliche Erscheinung ist der Dialogue plaisant et récréatif entremêlé de plusieurs discours... en forme de Coq-à-l'Asne[2], in dessen Reimchaos wohl kein Gott Ordnung schaffen könnte. Dies bestätigt für mich die Vermutung des Herausgebers: „Quant à la pièce elle-même, il se pourroit bien qu'elle eût comme origine une ancienne farce qui y seroit misérablement mise en pièces." Ähnliche ungeschickte Auflösungen älterer Dichtwerke mag es noch manche gegeben haben, mit denen bis zu Ende des 16. Jahrh. auf trivialen Schaubrettern die Volksmasse amüsiert wurde. Ich betone aber die geringe Bedeutung der Belege und den untergeordneten Wert dieser Jahrmarktslitteratur. In der Litteratur der Gebildeten läfst sich keine Spur eines Einflusses von so tief unten her bemerken.

Roger de Collerye[3], welcher die gleichen Kunstformen pflegte wie Coquillart, ist viel regelmäfsiger als sein Vorgänger. Auch er geht von Reimketten zu Plattreimen über, allein meistens bleibt er bei seinen fünfgliedrigen Ketten; nur in den Anfang setzt er gern ein sechstes Glied hinzu, da ja die folgenden Fünfzeilen infolge der Verkettung auch sechsgliedrig zu sein scheinen:

aabaab bcbbc cdccd ...[4]

[1] Dieselbe Bemerkung gilt für sehr viele Stücke des Rec. de poés. franç. des XV. et XVI. s. Um nur ein Beispiel beizubringen: im Monol. fort joyeux sur les femmes XI 176 gehören offenbar v. 18—22 der S. 190 auf S. 191 nach v. 13.

[2] Poés. franç. des XV. et XVI. s. V 155.

[3] Oeuvres de Roger de Collerye, n. éd. p. Ch. d'Héricault. Paris 1855.

[4] Überhaupt gestatten sich die Dichter jener Zeit unbeanstandet grofse Unregelmäfsigkeiten in den ersten Versen längerer Gedichte, vgl. z. B. Cl. Marot, Opuscules 2. Epist. 62.

Die geschilderten Reimketten finden wir noch bei Marot (Chants divers 16) und Ronsard (Odes V 32), doch nur als schwache Überreste; wie auch die entsprechenden vier- und häufiger achtzeiligen Strophen mit Reimverkettung vor ihrem Verschwinden stehen. Überhaupt treten in nicht strophischen Gedichten des 16. Jahrh. neben den Schlagreimen Kreuzreime nur selten, namentlich bei alternierenden Versen (s. S. 2 f.), andere Reimstellüngen nur ausnahmsweise auf, z. B. umschlungene Reime bei R. Belleau I 33. Baïf, Passetemps p. 120r⁰, beidemale Siebensilbler.[1]

Von gröfster Wicht'gkeit ist für uns der Zustand der italienischen Litteratur; eine eingehende Beleuchtung der etwas dunkeln Verhältnisse behalte ich mir für eine spätere Untersuchung vor; gegenwärtig lasse ich es aus Mangel an ausreichendem Material dabei bewenden, die landläufige Ansicht zusammenzufassen.[2]

Dem Italiener scheint der Begriff des freien Versmafses, woher er ihm auch gekommen sei, nie ganz fremd geworden zu sein. Nach Antonio da Tempo (1332) haben alle Rythimi syllabas certo numero comprehensas mit Ausnahme des motus confectus, welcher nur in der Reimfolge Gleichmäfsigkeit verlangt, nicht im Versmafse. Später kennt auch Pietro Bembo (1525, Prose l. II) rime libere che non hanno alcuna legge o nel numero de' versi, o nella maniera del rimargli; ma ciascuno, siccome ad esso piace, così le forma; e queste universalmente sono tutte madriali chiamate. Möglicherweise entwickelte sich das Madrigal[3] in diesem Sinne an der Hand der Musik. Wahrscheinlich hat dasselbe die Entstehung freier Metra in gröfserem Mafsstabe vorbereitet.

Den definitiven Impuls gab die Einführung des reimlosen Endecasillabo, den Trissino in der Tragödie Sofonisba (1515) und im Epos l'Italia liberata, sein Freund Ruccellai im Lehrgedicht l'Api[4] (vor 1525), Ariosto in Komödien anwandte. Denn einerseits suchten sich Tolomei und Bernardo Tasso einen Mittelweg zu bahnen zwischen der allzugrofsen Freiheit der reimlosen Verse und den zu engen Schranken der terze rime, indem sie gewisse freie Reimkombinationen ersannen, die fortan für das Hirtengedicht der Selve Regel blieben. Andererseits blieb die von Trissino bereits gebrauchte Vermischung von endeca- und ettasillabi auf der Bühne üblich; die Canace Sperone Speroni's verwandte sogar versi rotti

[1] Eine Mascarade, die M. de S. Gelays zugeschrieben wird (éd. Blanchemain II 340), hat bald gekreuzte, bald umschlungene Reime, die Attribution ist aber nicht stichhaltig.

[2] Cfr. Crescimbeni, l'Istoria della Volgar Poesia (nebst Commentarj) vol. I. Venezia 1731. — Quadrio, Storia e ragione d'ogni poesia, Milano 1742.

[3] In früheren Zeiten galt nämlich das Madrigal als eine ganz regelmäfsige Komposition. Cfr. Antonio da Tempo. Schuchardt, Ritornell und Terzine p. 135 ff.

[4] Con verso Etrusco dalle rime sciolto. Api v. 25.

beliebiger Silbenzahl (gedruckt 1546); bald schlofs sich auch die Favola pastorâle der Tragödie an.

Die versi sciolti di misura, welche anfänglich auf das Madrigal und das Drama beschränkt erscheinen, gewannen um die Mitte des 16. Jahrh. an Ausdehnung, als sie in Eglogen, Madrigalessen, Epithalamen, Dithyramben [1] Anwendung fanden. Ihre volle Bedeutung erhielten sie im Anfang des 17. Jahrh., als Preti und Marini das Idyll beliebt machten, und auch die Epistel gröfsere Pflege fand, senza badarsi alla qualità del metro.

Für unsere Untersuchung sind die Versi sciolti nur insofern von Wichtigkeit, als sie eine freie Vereinigung verschiedener Versmafse darstellen oder regellos gereimt sind; minder als reimlose Verse, denn in der französischen Poesie stehen die Angelegenheiten der vers libres und vers blancs in keinem intimen Connex zu einander und dürfen gesondert behandelt werden. Aber wenden wir uns unserem eigentlichen Thema zu.

Das XVI. Jahrhundert.

Madrigal und Pasquin. Die ersten vers libres finden wir bei Melin de Sainct-Gelays unter der Bezeichnung „Madrigale" und „Pasquin", beide aus untermengten Zehn- und Sechssilblern.[2] La Monnoye bemerkt zum ersteren: „Voici, je pense, le

---

[1] A. Poliziano erneuerte den Dithyrambus schon in dem letzten Viertel des 15. Jahrh. Aber im Orfeo habe ich nichts von freien Versen bemerkt.

[2] *Madrigale.*

Il n'est mal comparable
A mon extreme et infini malheur;
Même la mort n'est point telle douleur.
O desir immuable,
Que m'avez faict changer tainct et couleur!
O espoir variable,
Qui m'apportez le froid et la chaleur!
Soyez tesmoins comme en triste paleur
J'ai supporté la plus vive estincelle
Qu'homme descoeuvre ou celle,
Et faites tant qu'au monde, par vous deux
S'etende la nouvelle
De ce grand tort et cruauté nouvelle.
O ferme foy, de toi seule me deuls,
Car d'autre chose et (?) douloir ne me veux;
Mais la coulpe en demeure
A qui me tue et ne veut que je meure. I 238.

Pasquin.

Le Roy, le Pape et le prince Germain
Jouent un jeu de prime assez jolie:
L'arme est leur vade, et l'envy l'Italie:
Et le Roy tient le grand poinct en sa main:
Cinquante et un a le pasteur Rommain,
Qui se tourmente et se mélancolie:
César attend avec face palie,
Deniers voudroit pour son jeu racoustrer.

premier madrigal qui ait été fait en France."[1] In der That kann ich M. de S. Gelays, der auch einer der Ersten in Frankreich Sonett und terze rime verwendete, den Ruhm, das erste französische Madrigal gedichtet zu haben, trotz allen Nachspürens, nicht streitig machen. Möglicherweise schrieb er dasselbe zur sofortigen Komposition oder nach einer gegebenen Weise, denn er schlug das Barbyton und setzte Lieder dazu.

Eine Entlehnung aus Italien liegt wie für das Madrigal auch für das Pasquill auf der Hand. Pasquino, ein römischer Schuster, war durch seine sarkastischen Witze so berüchtigt, dafs nach seinem Tode der Volksmund seinen Namen auf eine neuausgegrabene Bildsäule übertrug, an welche die Römer des Nachts ihre Flugschriften und Epigramme auf die päbstliche Regierung hefteten; daher bekamen auch letztere die Bezeichnung Pasquille. Ein Dialog Pasquinos mit dem hl. Petrus vom Jahre 1534[2] zeigt mit S. Gelays' Pasquin nicht nur in der Reimstellung der einleitenden Zehnsilbler, sondern namentlich in den folgenden Dreizeilen: $aa.{}^{a}bb.{}^{b}cc.{}^{c}dd\ldots{}^{y}zz$.[3] eine auffallende Ähnlichkeit, doch kann er wegen seiner Entstehungszeit nicht Vorbild des letzteren, der auf die politische Lage vor der Schlacht bei Pavia (1525) Bezug hat, gewesen sein.[4]

Tandis le Pape un accord leur propose.
Cesar y pense et voir sa carte n'ose,
Il craint espée ou bastons rencontrer.
Le Roy lui dit: „Deniers n'attendez point,
Car c'est mon jeu, vez en là le grand poinct."
    Ils en sont en ce poinct.
Or l'on verra des deux le plus prospere.
Quoy que ce soit, la perte est au sainct Pere.
    Cesar craint et espere,
Leur decouvrant ses cartes peu à peu;
Car moins peut l'art que le sort en ce jeu. I 251.

[1] Em. Person, La deff. et ill. de la l. fr. p. J. Du Bellay, 1878 p. 4 stellt die Madrigale neben die lais, virelais, chants royaux, rondeaux, triolets, ballades, welchen die Nachfolger eines Villon, G. de Lorris, J. de Meung leider zu treu blieben, und deren enge Fesseln die Renaissance brechen mufste.

[2] Mary Lafon, Pasquino et Marforio, les deux bouches de marbre de Rome. 2e éd. Paris 1876, nr. XII p. 109. Die früheren Pasquillen in dieser Sammlung sind lateinische Distichen, einige gleichzeitige und spätere freigereimte Endecasillabi.

[3] Diese Dreizeilen $aa.{}^{a}bb.{}^{b}cc\ldots$ sind grundverschieden von der in Frankreich heimischen Strophenform $aa^{b}.bb^{c}.cc^{d}\ldots yy^{zz}$ (S. Gelays I 81) cfr. Schuchardt, Ritornell und Terzine, Halle 1874, p. 124.

[4] Eine Angabe über weitere Pasquille finde ich bei Brunet: (Anne des Marquetz), Sonnetz, prieres et devises en forme de Pasquins pour l'assemblée de MM. les prelatz tenue à Poissy. Paris 1562. Ich wage keine Aussage a priori über dies en forme de Pasquins; vielleicht war es eine protestantische Parteischrift, das Pasquill war ja als litterarische Gattung mit dem kirchlichen Fluche behaftet. In der Jahreszahl scheint mir ein Fingerzeig zur Erklärung einer Erscheinung zu liegen, welche mir viel Kopfzerbrechen verursacht hat. Zu Lyon erschienen nämlich im Jahre 1562 drei huguenottische Streitschriften, von denen zwei den Verfasser unter den gleichen Initialen be-

Gehen wir der Spur der Madrigale nach, so haben wir einen Sprung von S. Gelays bis Baïf zu machen. Zu verwundern wäre es nicht, wenn der Gründer und Leiter der ersten Gesang- und Deklamationsakademie in Paris jene zur Komposition so fügsame Dichtungsart von seinem Geburtslande, Venedig, nach Frankreich zu verpflanzen versucht hätte. Im 2. Buche der Amours diverses befinden sich 9 Gedichte [1], welche keine besondere Bezeichnung führen, doch ohne Bedenken in die Kategorie der Madrigale zu verweisen sind. Sie umfassen 9—11 Verse von X (oder XII), VIII, VII, VI und V Silben. Zehn- (oder Zwölf-)silbler sind stets die beiden ersten und der letzte, welche auch über die andern Reimgruppen hinweg durch den Gleichklang gebunden sind; mitunter ist auch der vorletzte, nur einmal ein mittlerer Vers eine Langzeile. Der Inhalt ist eine Betrachtung über die Liebe. Ähnlichen Inhalts ist ein längeres Gedicht desselben Buches, dessen 38 Verse sich in ziemlich regelrechte Vier- und Sechszeilen gliedern.[2]

Auch Ronsard hat Madrigale geschrieben, allein die Gedichte, die er als solche bezeichnet, sind eigentlich unregelmäfsige Sonette: manche davon sind erst in den letzten Ausgaben vom Autor durch Einschalten exegetischer und kompletierender Verse aus richtigen Sonetten zu Madrigalen gemacht worden.[3] Diese Behandlungsweise des Madrigals, isoliert wie sie steht, ist für uns ohne Interesse.

Um die Mitte des 16. Jahrh. begannen die Komponisten, welche bis dahin dem weltlichen Madrigal nur italienische Texte untergelegt hatten, französische Dichtungen ähnlicher Mafsen zu setzen: doch scheint diesen Tonwerken anfänglich nur wegen der mehrstimmigen Komposition nicht wegen der metrischen Form des Textes die Bezeichnung Madrigal zuzukommen.[4]

Dithyrambus. Estienne Jodelle hatte, noch im hoffnungsvollen Beginne einer vielverheifsenden Jugend, seine ersten Erfolge auf dem restaurierten Kothurne errungen. Siegesfroh schaarten

---

zeichnen; das dritte könnte einer verwandten, wenn nicht derselben Feder entsprungen sein. Im piteux remuement des Moines (Poésies franç. des XVe et XVIe s. XIII 305) kann man einzelne Epigramme in fünfsilbigen Versen annehmen; aber weder in den Zehnsilbler- noch den Fünfsilbler-Partien des Discours de la vermine et prestraille de Lyon (ibid. VII 74) ist eine feste Ordnung zu finden, und die Siebensilbler des Adieu de la Messe (ibid. XIII 355), welches keinen Verfasser nennt, zeigen alle Merkmale der rimes mêlées. — Pasquille aus dem 17. Jahrh. mit paarweisgereimten Achtsilblern gestatten keinen Rückschlufs.

[1] Ed. Marty-Laveaux t. I p. 337. 338. 339. 342. 347. 347. 356. 357. 358.

[2] Ibid. I 341. — Zu den vers libres dürfen die sechs an einander gereihten Quatrains (3 aus Zehn-, 3 aus Siebensilblern) im 1. Buche der Amours diverses p. 302 nicht gerechnet werden: denn jede Vierzeile enthält eine für sich abgeschlossene Sentenz, welche trotz des verwandten Inhalts mit den umstehenden in keinem Zusammenhange steht.

[3] Zu bemerken ist, dafs diese Abänderung nie die Vierzeilen betrifft, welche regelrecht die gleichen Reime in der Anordnung abba wiederholen.

[4] Z. B. in Jhan Gero, il primo libro de Madrigali italiani e canzoni francese, Venetiis 1541 (nuov. ristamp. ib. 1588).

sich seine Freunde zusammen, dem Tragiker nach Beispiel der Alten einen Bock mit vergoldeten Hörnern darzubringen, nicht nach heidnischer Weise als Opfertier, sondern als reine Huldigung für das erwachende Talent. Bei diesem Feste (1553) wurden Dithyramben vorgetragen, welche die Anwesenden mit dem jauchzenden Rufe: Evoé, iach, ia ha! begleiteten. Den einen recitierte Baïf zu Ehren des Bacchus.

C'est en ton honneur
Dieu porte-bonheur
Que de libre cadence
La terre battons
Sous des *vers*
Librement divers
En leur accordance.[1]

An einem andern hatte Bertrand Bergier, poëte dithyrambique, im Vereine mit Ronsard gearbeitet.[2] In Baïf's Gedicht wechseln in bunter Ordnung Verse von II bis X Silben (letztere auch mit Cäsur nach der 5. Silbe), und ebenso frei bewegen sich die Reime. Im andern sind die Reime gepaart, die Verse frei.

Noch einmal stimmte später Baïf die Saiten zu einem dithyrambischen Päan[3], doch in gemäfsigterem Ton und etwas glatterer Form.

Die dithyrambische Poesie ahmt die regellose Mischung der Versmafse direkt und mit bewufster Absicht den Alten nach. Doch entlehnten sie die Plejadendichter nicht ohne Vorgang der Italiener; genau kann ich nicht bestimmen, wie viel jene den letzteren mit Hinsicht auf das freie Versmafs verdanken.

Übersehen wir, was uns das 16. Jahrh. an vers libres geboten hat in Madrigalen und Dithyramben: so können wir vereinzelte Erscheinungen konstatieren, Prolusionen dessen, was im folgenden Jahrhundert zum Durchbruch kommen soll, derselben Quelle entsprungen, aber ohne nachhaltige Wirkung auf den späteren Entwickelungsgang.[4]

Das XVII. Jahrhundert.

Das Madrigal und seine Stellung zum Epigramm.

Wie im 16. Jahrh. das sporadische Auftreten der vers libres mit Madrigalen beginnt, so wird deren allgemeine Einführung im

[1] Oeuvres de J. A. de Baïf, ed. Marty-Laveaux II 214, vgl. in der Dedikation des Gedichts: Ces vers sans art, sans loy ie te dedi', o Sade.

[2] Livret de folastries, plus quelques Epigrammes Grecs et Dithyrambes chantes au bouc de Estienne Jodelle, Paris 1553. Oeuvres de Ronsard, ed. P. Blanchemain, t. VI. Gayetez et epigrammes.

[3] Passetemps, Paris 1573, S. 46v°.

[4] Über die reimlosen Verse im 16. Jahrh. cfr. Tobler, vom frz. Versbau S. 18 ff.

17. Jahrh. durch das Aufblühen der bisher sehr vereinzelt betriebenen Madrigaldichtung eingeleitet. Nicht nur dieser Umstand ist uns Anlafs, jener Gedichtgattung eine besondere Besprechung zu widmen; sondern es ist uns angelegen bei den widerstreitenden Ansichten, welche über die charakteristischen Merkmale des Madrigals an den Tag getreten sind, sein Wesen eingehender zu erörtern.

Den Anstofs scheint Honoré d'Urfé mit seinem Hirtenroman Astrée[1] gegeben zu haben, dessen 4 Teile 1610, 1612 und 1618 aufeinanderfolgten. Die Italiener, von denen die Franzosen diese Gattung entlehnten, pflegten die Erzählung mit mehr oder minder ausgedehnten poetischen Beigaben zu schmücken; dasselbe that H. d'Urfé, und obwohl er kein besonderer Dichter war, liefs er von seinen Hirten zahlreiche Stanzen, Sonette und Madrigale vortragen oder in die Rinde der Bäume schneiden. Diese vier Teile der Astrée enthalten 20 Madrigale von 4—13 Zeilen Umfang, 13 heterometrische, nicht gerade glatt gegliedert, mit eingestreuten reimlosen Versen. Ähnlich im Bau sind drei Orakel im 3. und 4. Teil.

Über die baldige Verbreitung der Madrigale geben uns die livres de ballet einigen Aufschlufs. Von jeher war es nämlich Sitte, den Programmen, welche die Zuschauer über die auftretenden Tänzer und ihre Rollen belehrten, Verse zum Lobe der Darsteller beizugeben. Diese sogenannten Vers haben wir zum ersten Male in Madrigalform gefunden im ballet des Renommées vom Jahre 1622[2], alsdann im Jahre 1626[3] und noch mehr im Jahre 1627[4] und in den folgenden.

Die Blütezeit der galanten Madrigaldichtung fällt in das zweite und dritte Viertel des 17. Jahrh. Sie nahm ihren Anfang zur Zeit des italienischen Einflusses unter der Regentschaft Marias von Medici. Gastlich aufgenommen, weilte gerade der Träger der damaligen Geschmacksrichtung, der viel bewunderte cav. Giov. Batt. Marini am französischen Hofe und erfreute sich allgemeiner Verehrung und vielfacher Nachahmung. Auch das Hôtel Rambouillet, um welches sich bald Alles schaarte, was Anspruch auf feinere Bildung erhob, war nicht ohne Blut- und Geistesverwandtschaft mit Italien; so war es von Bedeutung, dafs Herr von Montausier es unternahm, seine Verlobte Julie d'Angennes im Verein mit den besten Autoren der Zeit durch einen Madrigalenkranz zu verherrlichen. Man wird um die Zeit kaum einen Dichter finden, der keine Madrigale geschrieben hätte; am meisten zeichnete sich A. de la Sablière (1624—79) und der Dichterkreis, der sich um Frl. von Scudéry gruppierte, darin aus.

---

[1] L'Astrée de Messire Honoré d'Urfé. Paris 1632, mit der Fortsetzung von Baro 5 Bde.

[2] Ballets et Mascarades de cour de Henri III. à Louis XIV. (1581—1652) p. p. Paul Lacroix. Genève 1858—70. 10 Bde. t. II 299.

[3] Ibid. t. III 134. 151. 170. 186.

[4] Ibid. t. III 219. 222. 232. 257. 267; t. IV 8 ff. 15 ff. u. s. w.

Die Madrigale sind vorwiegend galanten Inhalts. Häufig wurden sie zum Zwecke der Komposition gedichtet. Bois-Robert schrieb z. B. ein Madrigal auf die Rückkehr der Marquise de Gouvernet und liefs es in Musik setzen. De la Sablière komponierte und sang seine eigenen Madrigale u. s. f. Die Form dieser Gedichte ist eine sehr schwankende. Für die Guirlande[1] waren 79 Madrigale von 20 Schriftstellern verfafst worden. 64 davon umfassen 4—10, die 15 andern 11—32 Verse. Nur 25 sind isometrisch, die 54 übrigen aus gemischten Versarten gebaut. Die 153 Madrigale von A. de la Sablière[2] umfassen 4—16 Verse, nur 22 derselben sind isometrisch. Am beliebtesten sind die Vier-, Sechs-, Acht- und vor allem die Zehnzeilen, welche mit zwei Ausnahmen (I 17, II 17; einige Unregelmäfsigkeit weisen auch I 5, II 26 auf) in Vierzeile mit folgender Sechszeile zerfallen. Am häufigsten kommen Kombinationen von Alexandrinern und Achtsilblern vor; Guirlande 37, de la Sablière 125 mal.

Die freie, ungeregelte Form ist kennzeichnend für das Madrigal[3], und unterscheidet dasselbe von den Spruch- und Sinngedichten, wie sie unter den Namen Epigramme, Estrenne, Epitaphe u. s. f. seit Ende des 15. Jahrh. gepflegt wurden.

Übersehen wir die einschlägigen Gedichte Cl. Marots! Wir werden nur 43 Estrenes (ed. Jannet t. II. Estr. no. 11—53) finden, welche nicht isometrisch sind: diese sind eine um die andere in einer Strophe $a^a bb^a$ von 3 Sieben- und 2 Dreisilblern geschrieben. Ein Gedicht von M. de S. Gelays, das den Namen Aile führt, weil die Verse in abstufender und alsdann in aufsteigender Reihe XII. X. VIII. VI. V. IV. III Silben zählen (Oeuvres II 130), gehört zu jenen spielerischen Formen wie Flaschen, Becher, Pyramiden, welche sich bei andern Dichtern, indessen in beschränktem Umfange nachweisen lassen.

Zur Anwendung kommen in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. vor allem die stereotypen Huitains und Dixains, welche nicht nur in der Reimstellung abab.bcbc und abab.bc.cdcd, sondern auch in der durch Punkte angedeuteten Gliederung ziemlich selten Abweichungen bieten, vgl. die 449 Dixains der Délie von Maurice Sève (Lyon 1862). Die kleineren Gesätze mit Ausnahme der Quatrains sind selten; die ungradzeiligen, welche sich zu keiner symmetrischen Gliederung eignen, werden von sauberen Dichtern ver-

---

[1] La Guirlande de Julie, ed. O. Uzanne, Paris 1875 (Poètes de Ruelles au XVIIe s.). Das Werk wurde in den dreifsiger Jahren abgefafst.

[2] Madrigaux de la Sablière, ed. P. Blanchemain, Paris 1879.

[3]
Le Madrigal me donne peu de peine,
Et mon génie est tel pour *ces vers inégaux*,
Que j'ai traduit en Madrigaux
En un mois l'histoire Romaine.

Mlle Desjardins, Récit de la Farce des Précieuses (1660). Oeuvres de Molière ed. E. Despois II 133.

mieden. Über 12 Verse zählen nur wenige Epigramme, sie laufen dann meist auf wenigen Reimen, z. B. Marot, Oraison 11 (18 Zeilen), Epigr. 255 (18 Z.), Estr. 2 (14 Z.); S. Gelays I 255 (25 Z.), III no. 125 (18 Z.), ferner drei 16 zeilige, drei 15 zeilige. Desgleichen in der andern Hälfte des Jahrhunderts: Ronsard, Ode retranchée p. 427 (19 Z.), Epitaphe retr. p. 276 (15 Z.), Oeuvres inédites p. 131 (13 Z.); Baïf, Passetemps 102v. 93r. 78v. 95v. (18. 15. 14. 13 Z.); R. Belleau, Odes d'Anacréon, Oeuvres I 11. 12 (je 15 Z.).

Eine gewisse Modifikation der epigrammatischen Form fand von einer Hälfte des 16. Jahrh. zur andern statt; die gekünstelten, mittelalterlichen Formen wurden aufgegeben und durch freiere, moderne Reimschemata ersetzt, wie wir sie oben für das Madrigal angedeutet haben. Du Bellay, deffence l. II, ch. III. hatte es nicht unterlassen dem Geschmack seiner Vorgänger einen Hieb zu versetzen: „Jete toy à ces plaisans Epigrammes, non point comme font aujourd'huy un tas de faiseurs de comtes nouveaux, qui en un dixain sont contens n'avoir rien dict qui vaille aux .IX. premiers vers, pourveu qu'au dixiesme il y ait le petit mot pour rire, mais à l'imitation d'un Martial . . ." Worauf Ch. Fontaine, Quintil Horatian, erwiderte: „Mais pour le difficile artifice, et élabourée beauté d'iceux anciens Poëmes tu les veux estre laissez. Et que l'on se jette (comme tu parles) à ces plaisans Epigrammes, Poésie aussi aysée comme briefve. Dans la quelle se sont aussi bien aydez et d'aussi bonne grace nos Poëtes Françoys tant vieux que nouveaulx, et en grand nombre, qu'un Martial Latin . . ."

Nur vereinzelt giebt uns der ungewöhnliche Bau eines kurzen Gedichtes Anlafs zur Unentschiedenheit. Unter den Prières de Passerat mourant steht ein Gedicht von 14 paarweis gereimten Zeilen, 4 Zwölf-, 6 Sieben- und 4 Zehnsilblern, jeweilig durch Sinnespause getrennt. Sind drei einzelne Spruchstrophen oder vielmehr eine strophenartige Anlage des Ganzen anzunehmen?[1] Wie verhält es sich mit folgender Ode von Ronsard (Odes retranchées p. 444)?

> Boivin, le jour n'est si long que le doy.
> Je perds, amy, mes soucis quand je boy.
> Donne-moi vite un jambon sous la treille
> Et la bouteille
> Grosse à merveille
> Glougloute auprès de moy.
> Avec la tasse et la rose vermeille
> Il faut chasser l'emoy.

Wollte der Dichter etwa eine Tasse vorstellen?[2] Beachtenswert

---

[1] Les poésies françaises de Jean Passerat ed. P. Blanchemain. Paris 1880, II 174. Eine ähnliche Strophe, durch dreimalige Wiederholung als solche charakterisiert, hat R. Belleau, Bergerie, 2e journée. Oeuvres ed. Ch. Marty-Laveaux, Paris 1878, II 11.

[2] Vgl. indessen die nicht minder komplizierte Strophenanlage der Chanson, Amours l. II . p. 167, Eglogue I, v. 37—77.

wären etwa noch R. Belleau I 117; eine Fantaisie von Ph. Des Portes, Oeuvres, Rouen 1611, p. 175, der man eine bei Est. Jodelle, ed. Ch. Marty-Laveaux t. II 180, gegenüberhalten kann.

Bis zur Mitte des 17. Jahrh. bewahrte das Epigramm jene schlichte Form, deren Grundlage die Vier- und Sechszeile und die aus diesen zusammengesetzte Acht- und Zehnzeile bilden, abgesehen von den Restaurationsversuchen archaistischer Formen, wie sie z. B. Sarasin beliebt. Unter den 320 Epigrammen von Gombauld[1] sind nur 24 Quatrains, 5 Sixains, 2 Huitains heterometrisch; 14 Gedichte haben zwölf, 3 vierzehn, 1 achtzehn Verse, und diese sind alle von durchsichtigem Aufbau. In den Joyeux Epigrammes du sieur de la Giraudière, Paris 1634, ist mir nur ein heterometrisches (p. 20) aufgefallen, im Cabinet satirique[2] fünf, welche 14—18 Zeilen umfassen. Maynard[3] liebt es einerseits Vierzeilen, eine bis fünf oder sechs an der Zahl, an einander zu reihen, andererseits aus einer oder zwei Vierzeilen mit verschiedenem Reim und zwei Dreizeilen Zehnzeilen resp. unregelmäſsige Sonette zusammenzusetzen. Aber Colletet[4] nimmt — was bedeutsam ist — Madrigale in seine Epigrammensammlung auf, und unter den eigentlichen Epigrammen ist die Mischung verschiedener Versmaſse keine Seltenheit. Auch Saint-Amant[5] vermengt längere und kürzere Verse in seinen Sinngedichten. Ebenso frei sind die Epitaphe des Cy-gît von Benserade in Bezug auf Silbenzahl behandelt. Und wenn man die Werke Brébeufs[6] aufschlägt, begreift man gar nicht, warum einige von den 150 Spottgedichten über die Schminke Madrigale, andere Epigramme genannt werden. Der formale Unterschied war geschwunden; infolge dessen gewann der inhaltliche ein gröſseres Gewicht als kennzeichnendes Merkmal; und so scheint bereits Montreuïl[7] zwischen Epigramm mit malitiöser Pointe und Madrigal galanten Inhalts konsequent zu scheiden. Wenn Cotin in einer Anmerkung das bekannte Madrigal, über welches sich Molière lustig macht:

> Je ne ferai pas mal
> De joindre à l'épigramme ou bien au madrigal
> Le ragoût d'un sonnet . . .

---

[1] Les Epigrammes de J.-Ogier de Gombauld, n. éd. p. J. V. F. Liber, Lille 1861 (nach der Ausg. v. Paris 1657).

[2] Le Cabinet satirique ou recueil de vers piquans et gaillards tirés des cabinets des Sieurs de Sigogne, Regnier, Motin, Berthelot, Maynard, et autres. 2 Bde. I 59. 111. 146. 162; II 302.

[3] Oeuvres poétiques de François de Maynard, ed. G. Garisson, Paris 1885—87 Bd. I. II vorläufig zu vervollständigen durch: Oeuvres poét. de F. de M. réimpr. sur l'éd. de 1646 p. P. Blanchemain, Paris 1864.

[4] Epigrammes du s. Colletet, préc. d'un disc. sur l'épigr. Paris 1653.

[5] Oeuvres complètes de S. Amant, éd. Ch. L. Livet. Paris 1855. 2 Bde.

[6] Oeuvres de M. Brébeuf. 2e partie (1658) enthalten nur 110 von diesen Epigrammen.

[7] Les Oeuvres de M. de Montreüil, Paris 1666.

selbst als Epigramm bezeichnet[1], so erscheint Epigramm als der weitere Begriff, welcher Madrigal in sich faſst.

Zur Charakteristik des weiteren Entwickelungsganges weise ich nur noch auf einen Dichter zweiten Ranges aus dem Ende des 17. Jahrh. hin, Maucroix[2], den Jugendfreund La Fontaines. Zwei Dritteile seiner Gedichte sind vier- bis zwölfzeilige Gesätze, bald isometrisch, bald nicht: Madrigale, Epigramme, Chansons, Couplets, Airs, Boutades, Epitaphes, Etrennes, u. s. w. Man liebte es eben damals und bis zu Ende des 18. Jahrh., einen geistreichen Gedanken in Gestalt einer gereimten Sentenz in Umlauf zu bringen; die Couplets, Madrigale oder Epigramme, welche abwechselnd dazu dienten, sind ihrer Form nach nur selten von einander zu unterscheiden.

„Les personnes que j'ai consultées sur la définition du Madrigal, sagt Bruzen de la Martinière[3], ne s'accordent guères sur la différence qui le distingue de l'Epigramme. Quelques uns croient que l'Epigramme est un bon mot en Vers d'une même mesure et que le Madrigal admet des Vers libres et inégaux; mais Mademoiselle de Scudéri n'était pas de leur sentiment, puisque la plûpart des petits Poëmes qu'elle a intitulez Madrigaux sont en Vers réguliers[4] et nous voïons au contraire que presque tous les Epigrammatistes Modernes se servent de vers inégaux dans leurs Epigrammes . . . Il est plus vraissemblable que le Madrigal ne diffère de l'Epigramme ni par le nombre, ni par la mesure des vers; mais par le caractère de la pensée qu'on y emploie, qui doit avoir quelque chose de tendre et de noble en même temps. C'est le sentiment de Boileau qui après avoir parlé du Rondeau et de la Ballade ajoute ces deux vers:

Le Madrigal plus simple et plus noble en son tour
Respire la douceur, la tendresse et l'amour."

Diese Definition ist richtig, aber unvollständig, einseitig; doch hat man sich bis heutzutage sehr oft damit begnügt. Wie man im 17. Jahrh. in Deutschland das den Italienern nachgeahmte Madrigal seiner Form nach richtig bestimmte, kann man sehen im Büchlein des Jurisconsulten Kaspar Ziegler, Von den Madrigalen,

---

[1] Oeuvres de Molière, éd. Despois et Mesnard, zu Femmes savantes v. 750.

[2] Maucroix, Oeuvres diverses, éd. Louis Paris. Paris 1854. 2 Bde.

[3] Nouveau recueil des épigrammatistes françois anciens et modernes par M. B. L. M. Amsterdam 1720. 2 Bde. t. II. Observations sur l'Epigramme le Sonnet, le Rondeau, le Madrigal, et les petits Contes en vers p. 221.

„Man sieht, daſs die Grenzen des Sinngedichtes und des Madrigals schwer zu bestimmen sind. Man sieht, daſs man viele artige Madrigale unter die Zahl der Sinngedichte gesetzt hat. Bei den Alten pflegte man sie zu verwechseln." Des Herrn Marmontel Dichtkunst, aus dem Franz. übers. Bremen 1766.

[4] Die Richtigkeit dieser Aussage möchte ich bestreiten, gestützt auf die Auslese von Rathery et Boutron, Mademoiselle de Scudéry, sa vie et sa correspondance avec un choix de ses poésies. Paris 1873, und La Journée des Madrigaux, p. p. E. Colombey, Paris 1856.

einer schönen und zur Musik bequemsten Art Verse, nebst etlichen Exempeln, Leipzig 1653.

Die Vers libres im allgemeinen.

Der Wechsel der poetischen Kunstformen kommt meist im Gefolge eines Umschwungs im Geiste, welcher die Poesie beseelt. Bekanntlich war die Renaissance eine Auflehnung gegen die leichten Tändeleien des Marotischen Zeitalters gewesen; bis auf Malherbe blieben die Dichter der klassischen Würde, welche Ronsard und die Plejade erstrebt hatten, treu. Die Reaktion brach herein mit Voiture und der poésie enjouée, als deren Vater er bezeichnet wird.[1] Dem neuen Geiste boten, neben den munteren Chansonstrophen, die gemischten Versmafse und die freie Reimstellung die erwünschte Gewandung.

Als Voiture in seinen Gelegenheitsgedichten — denn solcher Natur sind seine poetischen Produkte alle — das freie Metrum anwandte, geschah es nicht mit der bewufsten Absicht einer Neuerung oder Aneignung ausländischer Formen. Denn gerade im Dichterkreise des Hôtel Rambouillet hatten sich die unregelmäfsigen Verse mit dem Madrigal bereits eingeführt und eingebürgert.[2] Allein Voiture ging einen Schritt weiter, indem er Achtsilbler mit freiem Reim und ungleiche Versmafse ohne strophische Gliederung jene in zwei Episteln, diese in vier Estrennes anwandte, von welch letzteren die eine auf 69 Verse anwuchs und auch wegen ihres narrativen Inhalts nicht madrigalartig genannt werden darf.[3]

Auf Voitures Spuren folgten und gingen weiter Sarasin, Ménage, Benserade, Mlle de Scudéry, Pellisson, kurz die Dichter, welche mit den Preziösen enger oder weiter zusammenhängen — Poëtes de ruelles, mit O. Uzanne zu reden. Um das Jahr 1654 waren die vers libres oder irréguliers, wie man damals sagte, bereits so acceptiert, dafs sie im Katalogos des komischen Epos Dulot vaincu von Sarasin neben Epos, Ode, Stanzen, Tragödie und Komödie, Chanson, Elegie, Satire, Madrigal, Impromptu, Sonett, Epigramm unter „ce que la France admire de bons vers" angeführt werden, und zwar an letzter Stelle:

> En un grand bataillon vont les avanturiers;
> Ces Vers se sont entr'eux nommez Irréguliers,
> Inégaux par le nombre, inégaux par la taille,
> Braves, mais combattant sans ordre de bataille. ch. II fin.

---

[1] Les Oeuvres de M. de Voiture, n. éd. p. Amédée Roux, Paris 1856.

[2] Vor Voiture hatte H. d'Urfé an einer Stelle der Astrée (I VI) freie Verse verwandt; ebenso Théophile im Traité de l'immortalité de l'âme (vgl. den folgenden Abschnitt). Mehrere Madrigale der Guirlande de Julie umfassen eine beträchtliche Anzahl Verse, das längste von Corneille zählt deren 32. Es unterliegt keinem Zweifel, dafs sich in der ersten Hälfte des 17.Jahrh. eine Nachlese halten liefse; namentlich dürfte die Romanlitteratur ergiebig sein.

[3] Oeuvres p. 567. 579. — 556 ff.

Und eine Anmerkung, anscheinend vom Herausgeber Pellisson fügt hinzu: Les Vers irréguliers comme ceux de l'Epître de feu M. de Voiture à M. le Prince, et quelques-uns de l'Auteur même, qui sont imprimez dans ce Volume."[1]

Ich sprach von poésie enjouée und will dieselbe wohl geschieden wissen von der poésie burlesque, welche aus Italien stammend an Scarron und Saint-Amant ihre namhaftesten Vertreter fand.[2] Ihr eigentliches Versmafs ist der Achtsilbler in Reimpaaren. Die Gazette burlesque von Loret[3] ist z. B., wenn ich beim Durchblättern recht gesehen habe, die ganze Länge vom Jahre 1650—1665 in diesem Metrum geschrieben bis auf vereinzelte Madrigale, Epitaphe und Etrennes, die (seit 1655) den Empfang von Pensionen, den Tod bekannter Dichter, das neue Jahr u. dgl. ankünden. Die Fortsetzungen von Robinet zeigen hingegen — nach den Citaten in den Ausgaben von Molière zu schliefsen — häufiger freie Versmafse, ein Kennzeichen für ihre Entstehungszeit.

Anfänglich waren die vers libres auf Episteln, Etrennes, Placets u. dgl. beschränkt. Erst um die sechziger Jahre eröffneten sich ihnen weitere Gebiete. Segrais verwandte sie in der Egloge; der P. Le Moyne in moralischen Briefen; La Fontaine in Novellen und Fabeln; Madame Deshoulières in Idyllen; der Marquis de Villenes in Elegien; der Impuls war gegeben; bald wurden jene Gedichte, die man unter dem Titel Poésies diverses zusammenfassen kann, vorwiegend in diesem bequemen Metrum geschrieben, welches einem immer unpoetischer werdenden Geschlechte ungemein zusagte.

Ich nannte zuerst die Egloge: dieselbe lud in der That mit ihrem amoebäischen Gesange von selbst zu einer Diversifikation der Versmafse ein. Schon Ronsard hatte zwischen die Zwölfsilblerpaare seiner 4. und 5. Egloge Vierzeilen mit Kreuzreimen eingeschaltet und war in der 1. Egloge noch freier verfahren.[4] Auch Baïf streute in der 10. 11. und 14. Egloge terze rime und andere Strophenarten zwischen die Schlagreime. Dabei folgten diese Dichter wohl dem Beispiel der Italiener.[5] Desgleichen liefs Ménage[6] in der ersten von seinen Eglogen im Dialoge viermal gekreuzte oder umschlungene Reime statt der Schlagreime eintreten. Segrais[7] brachte freie Verse zur Anwendung, doch so dafs man

---

[1] Les Oeuvres de M. Sarasin. Paris 1694.

[2] Recueil des oeuvres burlesques de Mr. Scarron. Paris 1654. Oeuvres complètes de Saint-Amant, n. éd. p. Ch. L. Livet. Paris 1855. 2 Bde.

[3] La Muze historique de J. Loret, n. éd. p. J. Ravenel et Ed. V. de la Pelouze, fortgesetzt von Ch. Livet. Paris 1857 ff. 4 Bde.

[4] Namentlich die v. 37—77, nach dem Schema: Strophe, Antistrophe, Epodos zu analysieren, möchten durch ihr Aussehen als vers libres leicht täuschen.

[5] Crescimbeni, Comm. vol. I, l. VI, c. VIII.

[6] Aegidii Menagii Poemata, 7. ed. Parisiis 1680. Poés. franç. l. I.

[7] Oeuvres diverses de M. de Segrais t. II. Amsterdam 1723. Die Abfassungszeit wird zwischen 1650 und 70 liegen.

immerhin sagen könnte, die Hirten antworteten sich im Wechselgesang mit Madrigalen.

Die Lettres morales et poétiques des P. Le Moyne sind nicht nur beachtenswert, weil sie ernste und erhabenere Gegenstände in freien Versen behandeln, sondern auch interessant, weil sich der Verfasser zu diesem Zweck eine eigene Form zurechtgelegt hat, nämlich ungleiche Verse mit gepaarten Reimen.[1]

Eine bestimmte Jahreszahl, Ende 1664, giebt uns das Erscheinen der ersten Novellen La Fontaines.[2] „L'Autheur a voulu éprouver, sagt das Avertissement, lequel caractère est le plus propre pour rimer des Contes. Il a creu que les Vers irreguliers ayant un air qui tient beaucoup de la Prose, cette maniere pouroit sembler la plus naturelle, et par conséquent la meilleure. D'autre part aussi le vieux langage, pour les choses de cette nature, a des graces que celui de notre siecle n'a pas." Dem entsprechend war Joconde in freien Versen, le Cocu battu in freigereimten Achtsilblern in jener Nachahmung der Sprache des 16. Jahrhunderts geschrieben, welche Voiture (doch nicht in rimes mêlées) in Umlauf gebracht hatte. Die beiden ersten Teile der Contes et Nouvelles, welche kurz nach einander in den Jahren 1665 und 66 erschienen, enthalten nur zwei weitere Erzählungen[3] in gemischten Versmafsen, was die Vermutung nahe legt, dafs die isometrischen einer früheren Manier des Autors angehören.

Im Jahre 1668 erschienen mit Privilegium vom 6. Juni 1667 die 6 ersten Bücher Fabeln von La Fontaine. Dieselben sind fast ausschliefslich in freien Versen geschrieben, und ihr Erfolg liefs diese Form als eine von der Gattung unzertrennliche erscheinen. Ich bemerkte nur, dafs die Fabel: Le Meunier, son Fils et l'Asne, eine der frühesten Kompositionen unseres Verfassers, in Alexandrinerpaaren geschrieben ist.[4]

Der Marquis von Villenes hat in Les Elegies choisies des Amours d'Ovide, Paris 1668 ebenfalls vers irréguliers angewandt und sagt darüber im Vorwort[5]: „Quant à la façon des vers dont je me suis servy, je n'ai pas creu qu'elle fust desagreable puisque

---

[1] Les Oeuvres poétiques du P. Le Moyne. Paris 1672. fol. Lettres morales et poétiques l. I 12. 14. 16, l. II 4. 6, l. III 3, 4. Der Brief I 12 enthält aufser Zwölf-, Zehn- und Achtsilbler wie die übrigen noch Sechssilbler, der Brief III 3 ebenso und dazu noch einen Siebensilbler. In I 14 sind die Verse p. 293a Delibe[*re*]rent d'y bâtir, p. 296b. Des fleurs d'Orange et [*de*] Jasmin, wie angedeutet zu vervollständigen.

[2] Nouvelles en vers tirées de Bocace et de l'Arioste par M. de L. F. Paris 1665. Achevé d'imprimer du 10 déc. 1664.

[3] Oeuvres complètes de La Fontaine, ed Ch. Marty-Laveaux. 5 t. Paris 1857—77. t. II Contes, 2e partie, 13. 14.

[4] La Fontaines Einflufs auf die Einführung der vers libres ist ein bedeutender gewesen, aber er ist häufig überschätzt worden. Das obige Citat zeigt, dafs er freie Verse nicht als etwas Neues betrachtete. Manche waren ihm vorgegangen; es ist nicht abzusehen, weshalb Le Moyne oder Segrais auf des Fabulisten Beispiel hätten warten sollen.

[5] Nach Angaben von Livet zu Somaise, dict. des précieuses.

sans me mettre en peine si elle estoit propre à mon sujet, j'ay plustost consulté le goust de notre nation et le mien que la matiere dont je traitois." Eine höchst charakteristische Erklärung!

Neben der Epistel schrieben die Italiener besonders die Idylle in versi sciolti.[1] Eine Nachahmerin finden sie an Madame Deshoulières, welche auch Eglogen, zahlreiche Episteln und andere Gedichte in diesem Versmafse schrieb.[2]

Die Verwirrung der Genres noch vollständiger zu machen, giebt uns La Fontaine eine Ode in ausgeprägten vers libres (1679) und das Poëme du Quinquina (1682) bald in gemengten Zwölf- und Achtsilblern, bald in Alexandrinern oder Zehnsilblern mit freier Reimordnung geschrieben. Schon um 1660 hatte La Fontaine im Songe de Vaux freie Verse in ausgiebigerer Weise zur Anwendung gebracht, namentlich in Avanture d'un Saumon et d'un Esturgeon und Amours de Mars et de Vénus.[3]

Trotz ihrer wachsenden Beliebtheit nahmen immerhin die vers libres in der poetischen Hierarchie eine mehr untergeordnete Stellung ein. Sie konnten für ländliche Gedichte, Fabeln, Novellen, Opern u. dgl. passen; es mochten ein Voiture und Sarasin an ihrer Wiege stehen, ein La Fontaine und Molière sie grofs ziehen: einem Boileau und Racine waren sie nicht erhaben genug und fanden bei denselben nur zufällige Verwendung. Zur Zeit der Fronde aufgekommen, am Hofe des Superintendenten Fouquet gehegt, an welchem Corneille, La Fontaine und Molière sich begegnet waren, konnten sie für die Dichter, welche der wahre Abglanz des grofsen Jahrhunderts Ludwigs des XIV. sind, mit der hehren Würde und der solennen Gleichmäfsigkeit des klassischen Alexandriners nicht konkurrieren. Doch genug! Das weitere bei dem Gesamtüberblick des Jahrhunderts.

Verse mit Prosa gemischt.

Die Vermischung von Vers und Prosa war bereits im 16. Jahrh. beliebt, seien es Nachahmungen der Italiener, wie Remi Belleaus Bergeries, seien es klassische Reminiscenzen wie die Satyre Ménipée[4], oder einheimische Produkte, wie die ältere Allegorie des Livre du Faulcon und der Procès de deux Amoureux von Bertrand Desmarins de Marsan.[5] Im Anfang des 17. Jahrh. finden

[1] Gl'Idillii di diversi ingegni illustri del secol nostro nuov. racc. da Gio. Bidelli, Milano 1613. Marini, La Sampogna.

[2] Oeuvres de Madame et Mademoiselle Deshoulières, 2 t. Paris 1747.

[3] Oeuvres ed. Marty-Laveaux t. V. Poés. div. 58. t. II. III. — Ein Discours von S. Evremond, Oeuvres, Londres 1711, II 279, die vier ersten Fünftel in Alexandrinerpaaren, den Rest in freien Versen, sei hier beiläufig erwähnt.

[4] Le mot satyre ... signifie ... aussy toute sorte d'escrits remplis de diverses choses et de divers arguments, meslez de prose et de vers entrelardez, comme entremets de langues de boeuf salées. ed. Read. p. 12. Disc. de l'imprimeur.

[5] Poésies franç. des XV. et XVI. siècles ed. Montaiglon XII 260, X 170.

wir Vorträge für die Schaubühnen der Jahrmärkte u. dgl. in dieser Art geschrieben, sei es dafs der Verfasser fremde Verse in seinen Prosatext einwob oder zum Vorwurf eines Kommentars brauchte, sei es dafs Prosa und Gedicht derselben Inspiration entsprangen.[1]

Die Astrée von Honoré d'Urfé gehört auch zu jenen Hirtenromanen, die sich von Bocaccios Ameto herschreiben; wir finden hier zum ersten Male Madrigale und freie Versmafse in die Prosaerzählung eingeschaltet. Ähnlich verfuhr — ob auf italienische Vorgänger gestützt? — Théophile de Viaud, als er den Phädo[2] in Versen und Prosa paraphrasierte. Die meisten eingestreuten Verse haben allerdings die Form einfacher Strophen; besonders befremdend ist es nicht einmal, wenn mehrere ungleiche Stanzen aufeinanderfolgen p. 33. 34; bemerkenswert sind aber die gemischten Versmafse p. 35. 60 und vor allem 47 f.[3], und auffällig die 26 und 36 Achtsilbler mit freier Reimordnung p. 30. 62.

Häufigere Verwendung fand diese Schreibweise aber erst, als die Vers libres definitiv eingeführt worden waren. An die poetische Epistel können wir die Briefe anreihen, in welchen nach Belieben Verse und Prosa abwechseln. Es finden sich deren zwei in Voitures Werken[4], doch ist hier die poetische Beigabe rein zufällig. Zur Mode wurde dies Genre nach Voitures Tode. Der älteste datierte Brief, in welchem ich freie Verse mit Prosa vermischt gefunden habe, ist von Jean d'Hesnault aus dem Jahre 1649 und findet sich abgedruckt in den Werken der Adressatin, Madame Deshoulières, welche von dem genannten Dichter die Verskunst erlernt haben soll. Jean d'Hesnault gehörte dem Freundeskreise von Sarasin, Chapelle, Bachaumont, La Fontaine an, welche ebenfalls als Verfasser solcher gemischten Episteln namhaft zu machen sind[5], ein Kreis dem auch Segrais und Molière nahe standen. Erwähnung verdienen auch Briefe von Scarron[6], Montreuil[7] Saint-Evremond[8], Mademoiselle de Scudéry, Pellisson und ihre Korrespondenten[9] u. s. f. Es ist bekannt, welche wichtige Rolle die Epistolographie in den gesellschaftlichen Beziehungen

[1] Ed. Fournier, Variétés historiques et littéraires, Paris 1855—63. 10 Bde. IV 5, VI 41, IX 351.

[2] Oeuvres complètes de Théophile p. p. Alleaume Paris 1855. 56. 2 Bde. Bd. 1 première partie. Traité de l'immortalité de l'âme.

[3] p. 21 sind Strophen, obschon drei verschiedene Versarten enthaltend. Im übrigen sind in den Werken Théophiles nur die unbedeutenden Freiheiten im Strophenbau I 209. 210 hervorzuheben.

[4] Ed. A. Roux p. 436. 439 mit einer Antwort S. Aignans auf den zweiten Brief p. 443.

[5] S. besonders den beträchtlichen Brief von Sarasin an Madame de Montausier. Oeuvres, Paris 1694 p. 295.

[6] Les plus belles Lettres des meilleurs auteurs François avec des notes p. Pierre Richelet, Amsterdam 1590 p. 49. 331.

[7] Les Oeuvres de M. de Montreüil, Paris 1666.

[8] Oeuvres de S. Evremond, Londres 1711. 7 Bde.

[9] Charleval, Charpentier, Mlle. Descastes u. s. w. Cf. Mademoiselle de Scudéry, sa vie et sa correspondance . . p. p. Rathery et Boutron, Paris 1873.

des 17. Jahrh. spielte. Manche Verfasser pflegen die Verse, die sie einschalten, anzukündigen: darüber habe ich folgendes Madrigal geschrieben, dies sagen wir besser in anderem Stil u. dgl., während Andere im gleichen Atemzuge von der ungebundenen zur gebundenen Rede übergehen.

Nicht nur in Briefform wurde die Vermischung von Prosa und Versen nach Voitures Hingang beliebt, sondern in den verschiedenartigsten Erzeugnissen heiterer und ernster Muse. Gleich der Tod des grofsen „Valère" (1648) gab den Anlafs zu einem Werkchen von Sarasin, das grofsen Erfolg hatte: la Pompe funèbre de Voiture, welches seine Vorbilder in Italien suchen mufs und selbst zahlreiche Nachahmungen hervorrief.[1]

Ein Brief war der Reisebericht von Chapelle und Bachaumont (1656), aber die launige Originalität der Verfasser erhob das kleine Büchlein zu einer der eigenartigsten Schöpfungen des französischen Geistes. Fast ausnahmslos sind hier achtsilbige Verse mit freiem, mit Vorliebe gehäuftem Reime angewandt.[2] Hiervon sind die Briefe La Fontaines an Maucroix über die Feste von Vaux, an seine Frau über die limousinische Reise, Pellissons Schreiben an Frl. von Scudéry über die Vergnügungen von Chambord u. A. dgl. inspiriert.

In einem Briefe von Chapelain aus dem Jahre 1662 heifst es: „On dit que le comédien Molière, ami de Chapelle, a traduit la meilleure partie de Lucrèce, prose et vers, et que cela est fort bien." Ergänzend lautet der Bericht von Marolles im Vorwort seiner Übersetzung von de rerum natura: „Il les avoit composés (ces vers), non pas de suite, mais selon les divers sujets tirés des livres de ce poëte, lesquels lui avoient plu davantage, et il les avoit fait de diverses mesures."[3]

Zufällig, durch die Natur des Berichtes bedingt, ist die Einmischung von Madrigalen in der Erzählung Pellissons über die Journée des Madrigaux[4] (20 décembre 1653). Dem gleichen Dichterkreise der Samedis entstammt: le Louis d'or von Isarn (1660), Frl. von Scudéry zugeeignet.[5] Unter Molières Aegide entstand: le Récit de la farce des Précieuses von Mademoiselle Desjardins

---

[1] Oeuvres de M. Sarasin, Paris 1694. p. 253 ... imité de la Pompe funèbre de Pétrarque par Antonio Beccari. E. Rathéry l'Influence de l'Italie sur les lettres françaises depuis le XIII. s. jusqu'au règne de Louis XIV. Paris 1853. p. 175. — Cf. (Somaize), la Pompe funèbre de Scarron, Paris 1660. La Pompe funèbre de la Calprenède etc.

[2] Oeuvres de Chapelle et de Bachaumont n. éd. p. Tenant de Latour. Paris 1854.

[3] Oeuvres de Molière p. p. Despois et Mesnard, V 557 ff. Also eine halb poetische halb prosaische Paraphrase wie Théophiles Traité de l'immortalité de l'âme.

[4] La Journée des Madrigaux, p. p. E. Colombey, Paris 1856.

[5] Ed. Fournier, Variétés historiques et littéraires, 10 Bde. Paris 1855—1863. X 235.

(1660).[1] Einem mit Madame de Sévigné verwandten Kreise wird la Révolte des Passemens (1661) zugeschrieben[2]; ähnlicher Natur ist la Faiseuse de Mouches, lettre à N. (1661).[3] Mit La Fontaines ersten Contes (1665) erschien la Matrone d'Ephèse, eine Paraphrase mit eingestreuten Versen von Saint-Evremond.[4]

Eine der bekanntesten und gepriesensten Schöpfungen in diesem Genre sind die Amours de Psiché et de Cupidon von La Fontaine (1669), mit deren Erscheinen die Beliebtheit dieser Schreibweise noch lange keinen Rückschritt nahm, wie uns Robinet in den achziger Jahren ausdrücklich sagt:

Tout ce qui suit, aussi le Plan,
Etoit composé dès l'autre an,
En Prose franche et bien coulante
Excepté, la chose est constante,
Quelques endroits tournés en Vers,
Afin de plaire aux gouts divers:
De plusieurs suivant la méthode
Qui semble toujours à la mode
De mêler pour plus d'agrément
En Prose et Rime ensemblément.[5]

In jenen Jahren unternahm es Sénecé den ganzen Ariost halb poetisch, halb prosaisch zu verjüngen.[6]

Erwähnen wir noch Voltaires Temple du Goût!

So sehen wir die Vermischung von Prosa und freien Versen um die Mitte des 17. Jahrh., nicht ohne Antrieb von der Apenninischen Halbinsel her, beginnen, in den sechziger Jahren zu einer allgemein beliebten Schreibweise werden und sich über die klassische Epoche hinweg bis ins 18. Jahrh. erhalten.

Freie Stanzen.

Die freien Stanzen, ungleich an Verszahl, Verslänge, Reimstellung, treten im 17. Jahrh. mit den freigemischten Versmafsen überhaupt auf, also bei Théophile[7], erst recht aber bei Voiture.[8] Ein-

---

[1] Ibid. IV 285.
[2] Ibid. I 223.
[3] Ibid. VII 9.
[4] In der Ausgabe von S. Evremond, London 1711 sind diese Verse durch zwei blofse Disticha ersetzt. II 23 ff.
[5] Momus ou le Nouvelliste, Paris (1685). — Der Mercure Galant machte Robinet die Prosa streitig und so sah sich dieser gezwungen seine Berichte in Verse zu übertragen:

Id est en Vers de tous calibres.
Longs ou courts, réguliers ou libres . . .
Selon qu'ils me seront commodes.

[6] L'Arioste rajeuni 1683. Cf. Oeuvres posthumes de Sénecé p. p. E. Chasles et P. A. Cap. Paris 1855.
[7] Traité de l'immort. de l'âme. Oeuvres I 33. 34. Vgl. die ebenfalls nicht bedeutenden Freiheiten I 209. 210.
[8] Ed. A. Roux p. 469. 482. 488. 538. 546.

mal eingeführt, verbreiteten sie sich rasch; Hand in Hand mit dem Überwuchern der freien Verse ging eine Zersetzung der strophischen Poesie, der im allgemeinen nur die hochgeschürzte Ode trotzte.

Ich mufs gestehen, dafs ich nicht in der Lage bin, der immerhin beachtenswerten Eigenart der freien Stanzen, wie sie in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. und im 18. Jahrh. gebräuchlich sind, eine entsprechende Erscheinung in der italienischen Litteratur entgegenzuhalten. Die Vermutung liegt aber nahe, dafs dieselben ein Kompromifs der Franzosen zwischen der einheimischen Gebundenheit und der italienischen Freiheit sind, ein Vermittelungsversuch zwischen der allzuregelmäfsigen, wiederkehrenden Strophe und den zu regellosen ungebundenen Versen. Überhaupt haben die ersten vers libres viel Strophenhaftes: nach wenigen Zeilen fällt eine schwerere oder leichtere Sinnespause mit dem Abschlufs des Reimgefüges zusammen; und die so entstehenden Abschnitte haben für sich genommen in der Reimordnung wie in der Verteilung der Versmafse gern einen schematischen Zug. Es mag auch die Erinnerung an frühere Freiheiten[1] nachgewirkt haben. Eine vollständige Kongruenz der Strophen, namentlich Wiederkehr männlicher und weiblicher Reime an derselben Stelle, war nämlich erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. postuliert worden; und die Plejadendichter hatten sich nicht von vornherein und konsequent dieser Forderung unterworfen. Indessen blieb von allen Freiheiten in dieser Beziehung im Beginn des 17. Jahrhunderts nur wenig, fast nichts bestehen.[2]

Die freien Stanzen haben aber einen Vorzug vor den astrophischen vers libres: bei aller Ungebundenheit und Freiheit der rythmischen Bewegung zeichnen sie sich nämlich infolge des ausgeprägten strophischen Baues durch einen schwungvolleren Silbenfall, einen mehr gemessenen, getragenen Ton aus; dadurch werden sie für höhere, weihevollere Poesie geeigneter. In diesem Sinne wandte sie Corneille in den Louanges de la Sainte Vierge (1665) an, indem er die lateinische Vorlage in 83 Zehnzeilen wiedergab, die

[1] Ich kann dabei die Nachahmungen von Villo[illegible]
gleichen Strophen: le Testament de Martin Leuter († 1[illegible]
Ragot, Poés. fr. des XV. et XVI. s. I 194, V 147 absei[illegible]
brauche auch nicht auf die kunstvollen, den ganzen dam[illegible]
durchlaufenden Gedichte Jean Marots zurückzugreifen: v[illegible] [illegible]
disante Avocate des Dames, Poés. fr. des XV. et XVI. [illegible]res
de Jean, Clément et Michel Marot, Paris 1731.

[2] Vgl. z. B. die Fantaisie in den Amours d'Hippolyte, und die Stances in den dernieres Amours, Oeuvres de Ph. Des Portes, Rouen 1611 p. 175. 269. — Die Kongruenz der Strophen wurde des Gesanges wegen postuliert; aber gerade für gesungene Lieder war es andererseits gebräuchlich zwei, ja drei meist nah verwandte Strophenarten auf einander folgen zu lassen, welche dann abwechselnd nach verschiedenen Melodien vorgetragen wurden. Cf. Les Pseaumes de David mis en vers françois par Ph. Des Portes, et le Chant par Denis Caignet (1623), Ps. 3. 37. 48. 51 u. a. m.

ein ziemlich gleichmäfsiges, der französischen Poesie sehr geläufiges Reimschema haben, aber in der Verteilung der Alexandriner und Achtsilbler, unter Zulassung einiger Sechsilbler, sich ganz dem Bedürfnisse des Dichters anschmiegen. Hiermit gab Corneille ein Beispiel, dem die religiösen Dichter bis in die neuere Zeit unter mannigfachen Variationen gefolgt sind, wobei auch der Einflufs von Racines Chören mitbestimmend einwirkte.

Die Vers libres auf der Bühne.

Die chorische Poesie der Alten hatte, vom Wechselgesang der beiden Halbchöre ausgehend, durch Aneinanderreihen von mehreren lyrischen Vorträgen verschiedener Stimmung eine kunstvolle Mannigfaltigkeit und einen wunderbaren Formenreichtum zur Entfaltung gebracht, die sich mitunter, wie im Chor der Bakchen des Euripides, in beabsichtigte Regellosigkeit auflösten. Die Erneuerer des klassischen Dramas unterliefsen es nicht die Vielgestaltigkeit der lyrischen Versmafse nach bestem Können nachzuahmen; doch selbst in den buntesten Kombinationen, wie in Baïfs Antigone, besteht eine gewisse Gesetzmäfsigkeit. Übrigens wurde der tragische Chor bald aufgegeben, und das 17. Jahrh. bewahrte nur lyrische Monologe in Strophen, wie beispielshalber im Cid v. 291 ff., 1665 ff., Polyeucte 1105 ff. u. a. m. Auf dieser Bahn ist die Einführung der Vers libres auf die französische Bühne nicht zu finden, sondern in den Schauspielen, welche von Italien kommend, gleichsam die Vorgänger der Oper waren.

Das Ballett[1] war in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. vielleicht die beliebteste Vergnügung des Hofes. Wenn es sich auch durch mehrere Berührungspunkte an die Carousels, Tournois, Combats à la barrière und Mascaraden des alten Hofes anreihte, ist es doch fremden Ursprungs und war mit Catharina von Medici über die Alpen gekommen. Ihre „florentinischen Feste“, deren Anordner der Piemontese Baltazarini (unter dem Namen Beaujoyeux bekannt) war, und die „venezianischen Concerte“ eines Baïf leiteten bald den Geschmack nach dieser Richtung. Auch die zweite Medicäerin, Maria liebte jene Vergnügen leidenschaftlich. In ihrem Gefolge war der Gründer der italienischen Oper Ott. Rinuccini nach Frankreich gekommen und sein kurzer Aufenthalt in Paris soll auf die Ausbildung des Balletts nicht ohne Einflufs geblieben sein.[2]

Das goldene Zeitalter des Balletts begann mit dem Regierungsantritt Ludwigs des XIV.; der König und seine Umgebung wirkten hier neben berufsmäfsigen Tänzern. Die bedeutendsten Dichter

[1] Victor Fournel, Histoire du Ballet de Cour im 2. Bde. von Les Contemporains de Molière, Paris 1866. — (Ménestier), des Représentations en musique anciennes et modernes, Paris 1681. — Ch. Nuitter et Fr. Thoinan, Les Origines de l'Opéra français, Paris 1886.

[2] Siehe Quinaults Leben in seinem Théatre, 1778.

von Ronsard bis Corneille hatten es nicht verschmäht diesem Abgott ihren Tribut an Versen zu entrichten; hier erwarb sich Benserade den Ruf, nebst Corneille und Voiture einer der originalsten Geister der Zeit zu sein; und Molière verdankte die Gunst des Herrschers nicht zum geringsten Teil den Tanzeinlagen seiner Zwischenspiele.

Abgesehen von den Vers, mit denen das Programm bereichert wurde, zerfielen die Ballette in stumme Entrées von Tänzern und deklamierte oder gesungene Récits. Durch die Mode zwar unentbehrlich geworden, behielten die Récits doch eine untergeordnete Bedeutung. Anfänglich aus Strophen oder paarweisgereimten Versen bestehend, luden sie dazu ein, wenn mehrere Sänger im Dialoge mitwirkten, ungleiche Strophen zu verwenden.[1] Doch folgten die Ballette der allgemeinen Bewegung, welche wir geschildert haben, ohne selbst bestimmend einzugreifen; daher auch eine ausgedehnte Verwendung von gemischten Versmafsen erst gegen die sechziger Jahre zu notieren ist.

Mittlerweile war man in Frankreich mit dem in Italien beliebten musikalischen Drama bekannt geworden. Im Jahre 1645 hatte der Herzog von Parma der Königin-Regentin Anna von Österreich auf ihren Wunsch den Maschinisten Jacomo Torelli zugeschickt, und dieser brachte von Venedig die durch Giulio Strozzi komponierte Festa theatrale de la finta Pazza mit. Zwei Jahre darauf liefs der Kardinal Mazarin durch Schauspieler, die er über die Alpen gerufen, Orfeo e Euridice unter der Leitung des Komponisten Luigi Rossi mit vielem Prunke aufführen. Trotz der Bewunderung, die man den pomphaften Dekorationen uud den kunstreichen Maschinen zollte, ward die Schwäche des Libretto so empfunden, dafs an Corneille der Auftrag erging, einen französischen Text für ein Maschinenstück zu bearbeiten. Die Andromède, welche diesem Anlafs ihre Entstehung verdankt, konnte wegen der Krankheit des jungen Königs und den Wirren der Fronde erst im Jahre 1650 zur Aufführung gelangen.[3]

Durch dieselben Schauspiele angeregt, hatte Perrin im Verein mit dem Musiker Cambert an dialogisierten Arien und Hirtengesprächen in französischen Versen den Versuch gemacht, den pathetischen Ausdruck der Leidenschaft vermöge einer Kombination

---

[1] Vgl. z. B. den Prolog des I. und IV. Teils des Ballet de la Nuit von Benserade (1653); ein Récit von Sarasin († 1654) Oeuvres, Paris 1694 p. 481. Ballet de la Raillerie (1659) cf. Nuitter et Thoinan LIV. Le Carnaval des précieuses (Entstehungszeit?) ed. Colombey, Journ. des Madr. Paris 1856. — Die Sammlung von P. Lacroix, Ballets et Mascarades etc. ist mir nicht mehr zugänglich. Als sie mir vor längerer Zeit vorlag, hatte ich den Unterschied von Vers und Récits nicht beachtet und habe somit auf die damals gemachten Notizen selbst keinen Verlafs. Ich stütze mich daher auf die Sammlung von V. Fournel l. c. und die Oeuvres de M. de Bensserade, Paris 1698. Bd. II.

[2] Oeuvres de Corneille ed. Marty-Laveaux, Paris 1862. Notice d'Andromède. — Cf. Nuitter et Thoinan p. XXXVIII.

der italienischen und französischen Gesangesweise zu erzielen, und brachte als Ergebnis dieser Versuche im Mai 1659 zu Issy eine Pastorale (Alcidor) zur Aufführung, welche noch in demselben Monate vor dem Hofe in Vincennes wiederholt wurde. „La pièce étoit de cinq Actes et de quatorze Scenes seulement, qui étoient quatorze chansons, que l'on avoit liées ensemble, comme l'on avoit voulu, sans s'assujettir à d'autres lois qu'à celles d'exprimer en beaux Vers et en Musique les divers mouvemens de l'ame qui peuvent paroître sur le Théatre."[1]

Im folgenden Jahre brachte der Marquis von Sourdéac bei Anlafs der Vermählung Ludwigs des XIV. ein neues Maschinenstück vor Corneille, la Toison d'or, auf seinem Schlosse in der Normandie zur Aufführung. Wie in der Andromède waren der Prolog und die Reden der Götter in freien Strophen geschrieben. Darüber läfst sich Corneille im Examen d'Andromède (1660) folgendermafsen aus — und diese Stelle ist beachtenswert, weil Corneille mit jenem Stücke eine wirkliche Neuerung angebahnt hatte, im Jahre 1650, zu einer Zeit, wo die ungleichen Versmafse noch gar keine weitgehende Pflege gefunden hatten.[2]

„La diversité de la mesure et de la croisure des vers que j'y ai mêlés me donne occasion de tâcher à les justifier ... Si nous en croyons Aristote, il faut se servir au théatre des vers qui sont le moins vers, et qui se mêlent au langage commun, sans y penser, plus souvent que les autres ... Par cette raison les vers de stances sont moins vers que les alexandrins, parce que parmi nostre langage commun il se coule plus de ces vers inégaux, les uns courts, les autres longs, avec des rimes croisées et éloignées les unes des autres, que de ceux dont la mesure est toujours égale, et les rimes toujours mariées ... Pour s'.. écarter moins (du naturel), il seroit bon de ne régler point toutes les strophes sur la même mesure, ni sur les mêmes croisures de rimes, ni sur le même nombre de vers. Leur inégalité en ces trois articles approcheroit davantage du discours ordinaire, et sentiroit l'emportement et les élans d'un esprit qui n'a que sa passion pour guide, et non pas la régularité d'un auteur qui les arrondit sur le même tour."

Bereits hatte Perrin eine zweite Oper, Ariadne, einstudiert, als der Tod des Kardinals (9. März 1661), deren Aufführung verhinderte und die Existenz der noch unreifen Oper überhaupt aufs Spiel setzte. Dieselben feindlichen Schicksalsmächte wollten es

[1] Menestrier, repr. en mus. p. 208 f.

[2] Wir können beiläufig erwähnen, dafs in den Bühnenstücken auch sonst kürzere (madrigalartige) Gesätze in gemischten Versmafsen eingeschaltet werden als Briefe, Orakelsprüche u. dgl. So bei Corneille, Place royale (aus dem Jahre 1635) v. 343. 1157. Horace 195. Rodogune 1643. 1663. Héraclius 595. 1887. Oedipe 605. Sertorius 1629. Sophonisbe 1591. Ebenso bei andern Dichtern.

auch nicht, dafs der tragische Stoff, la Mort d'Adonis, mit Boessets Komposition vor die Öffentlichkeit treten durfte.[1]

Auch auf das Ballett hatten jene italienischen Schauspiele eingewirkt, wie dieses seinerseits bei feinerer Durchbildung zur Entstehung der französischen Oper beitrug. Es wurde für die Tanzbelustigungen und Schaustellungen am Hofe ein unglaublicher Aufwand an Maschinen gemacht. Italienische Ballette oder Nachbildungen von solchen wurden häufig durch italienische Künstler aufgeführt.[2] Der Florentiner Baptiste Lulli, welcher damals in der königlichen Kammermusik wirkte, komponierte vorzugsweise italienische Texte.[3] Zum Verständnis für die, welche der Sprache nicht mächtig waren, wurden alsdann Übersetzungen beigegeben, und hier sehen wir bald gemischte Versmafse auftreten.[4]

Zu dieser Zeit schuf Molière für die Vergnügungen des Hofes die neue Gattung der Comédie-ballet, indem er die Tänze und Gesänge der Zwischenspiele in einen, wenn auch losen Zusammenhang mit der Handlung brachte. Das erste Stück dieser Art, les Fâcheux, schrieb er 1661 für Fouquet. „Quoiqu'il en soit, sagt er in der Vorrede, c'est un mélange qui est nouveau pour nos théâtres[5] et dont on pourroit chercher quelques autorités dans l'antiquité, et comme tout le monde l'a trouvé agréable, il peut servir d'idée à d'autres choses qui pourroient être méditées avec plus de loisir." Bei der Neigung des jungen Königs zu den Tanzvergnügungen mit grofser Prachtentfaltung, ist es begreiflich, dafs die für den Hof bestellten Stücke Molières insgesamt die Vereinigung von Komödie

---

[1] Weder die Pastoralen noch die zahllosen (plus de cinq cents) „airs de cour, dialogues, récits, noëls, sarabandes, motets, cantiques, vaudevilles, airs à boire et chansons de toute sorte", welche Perrin für die Musiker schrieb, konnte ich einsehen. Nuitter et Thoinan sagen von seinen Versen: „Il les faisait courts, irréguliers, bien coupés pour le rythme musical." Die wenigen mitgeteilten Proben machen es einigermafsen wahrscheinlich, dafs Perrin in der That freie Verse, oder mindestens freie Strophen verwendete. Dazu kommt, dafs auch Menestier in der weiter unten citierten Stelle die Einführung der freien Versmafse im Anschlufs an Perrins Bemühungen bespricht. Auch hatte Perrin eine eigene Theorie in dem nicht erhaltenen Art lyrique niedergelegt, „un traité particulier, par règles et par exemples, de la façon de composer toutes sortes de paroles de musique latines et françoises."

[2] Cf. Fournel, l. c. 186 u. a. a. O. Solcher Natur sind z. B. Les Nopces de Pélée et de Thétis (1654), B. de l'Amour malade (1657), B. r. de l'Impatience (1661), alle drei von Benserade; das B. de la Galanterie du temps von unbekanntem Verfasser u. a. m.

[3] Von ihm wurden die drei in vorstehender Anmerkung zuletzt genannten Ballette komponiert. Oeuvres de Molière, ed. Despois et Mesnard V 267. Fournel l. c. 513. 440. Desgl. das Concert italien in B. r. de Psyché (1656) u. s. w.

[4] Z. B. im B. de la Galanterie, Chacun fait le métier d'Autrui (1659), B. de l'Impatience (1661). Benserade kehrt allerdings gern von den freien Versen zu geordneten Strophen oder Alexandrinerpaaren zurück.

[5] Doch nicht so ganz: so war z. B. bei der Aufführung der italienischen Komödie, Noces de Pélée et de Thétis (1554) ein französ. Ballet. über dasselbe Motiv eingeschaltet worden. Ähnlich ging der Serse (1660) nicht ohne die unvermeidliche Balleteinlage in Scene.

und Ballet zeigen. Molière, welcher in seinem Remerciment au Roi (1663) seine Gewandtheit im Handhaben freier Metra gezeigt hatte, gebrauchte zu den Divertissemens meist kürzere, ungleiche Verse.

Dabei folgte er ganz dem Zuge der Zeit. „Les vers libres de mesures inégales, sagt Menestier, représ. en mus. p. 210, qui s'étoient depuis peu introduits en France pour les lettres enjouées, ne contribuerent pas peu à faire reüssir ces actions par la liberté que l'on eut d'en faire de cette sorte au lieu de Vers alexandrins, qui étoient les seuls qu'on recitoit sur nos Théâtres. On connut que ces petits Vers étoient plus propres pour la Musique que les autres, parce qu'ils sont plus coupez, et qu'ils ont plus de rapport aux Versi sciolti des Italiens qui servent à ces actions."

Übrigens wäre es ein Irrtum zu glauben, daſs die vers libres lediglich zum Zwecke des Gesanges Anwendung fanden; sie wurden ebensogut deklamiert: Bei den Festen der Zauberinsel trugen Molière und seine Kameraden den Dialog von Pan, Diana und den Jahreszeiten vor, welcher dem Präsidenten de Périgny zugeschrieben wird (Oeuvres de Molière IV 123 f.); diesen Dialog kann man an die Prologe zu Ehren des Königs, wie Corneille sie aufgebracht hatte, anreihen. Ein gesprochener Dialog war wohl auch die „Conversation des Néréides", im B. r. de la naissance de Vénus (1665), Oeuvres de Benserade II 288—296, in welchem freie Verse zur Anwendung kamen, während die „Contestation des Piérides et des Muses" des B. des Muses (1666), l. c. p. 321—26 in Alexandrinerpaaren geschrieben ist.[1]

Die Theorien, welche Corneille im Examen d'Andromède, entwickelt hatte, beschäftigten ihn noch weiterhin und fanden ihre Bethätigung im Agésilas, in welchem freigemischte Zwölf- und Achtsilber[2] die bis dahin allein gebräuchlichen Alexandrinerpaare ersetzten. Dies Stück hatte keinen besonderen Erfolg, doch wird dies mehr der abnehmenden Kraft des Verfassers als der neuen metrischen Form zur Last gelegt.[3]

Gröſseren Beifall erntete der Versuch, den Molière zwei Jahre später mit seinem Amphitryon auf der komischen Bühne machte. Diese Art Versifikation schien für die Komödie geeigneter als die Plattreime, weil sie gröſsere Freiheit und mehr Abwechslung bietet.[4]

---

[1] Menestier bespricht (Repr. en mus. p. 292. 302) eine Zapata und ein Jagdspiel, welche in den Jahren 1667 und 68 am Hofe von Savoyen aufgeführt wurden; die Textproben sind in vers libres. Daſs die Poesie an diesem Hofe denselben Entwicklungsgang befolgte wie in Paris, kann man z. B. an den Werken Sénecés sehen, der den gröſsten Teil seines Lebens dort verbrachte. Oeuvres choisies de Sénecé p. p. E. Chasles et P. Cap. Paris 1855.

[2] Als Zehnsilbler sind mir nur v. 273 ff. aufgefallen. Nur selten schreitet der Dialog unabhängig über die metrische Gliederung hinweg.

[3] So soll Voltaire geurteilt haben. — „Il est fâcheux . . . qu'il n'ait pas conçu ce dessein dix on douze années plûtôt, Agésilas seroit aujourd'hui un des modèles du genre heroïque, comme l'Amphitryon de M. Molière l'est pour le haut comique." Parfaict, hist. du théatre franç. X 24.

[4] Molière verwendet Verse von XII, VIII und VII Silben, die von VI vermeidet er, wie bereits seine Kommentatoren angemerkt haben.

Diese beiden Männer fanden sich zusammen zur Ausarbeitung der tragédie-ballet Psiché, welche am 17. Januar 1671 vor dem Hofe gegeben wurde. Das Stück ist vollständig in vers libres geschrieben. Aufser Molière und Corneille beteiligte sich Quinault an der Arbeit; die Intermezzi, die er schrieb, und welche Lully in Musik setzte, waren seine ersten lyrischen Verse.[1]

Unterdessen hatte Perrin nach dem Friedensschlusse des Jahres 1669 das Privilegium zur Gründung einer Académie d'Opéra, ou Représentations en Musique et en vers François erhalten, und nahm, mit dem Marquis von Sourdéac und Cambert assoziert, seine Ariadne wieder auf, welche in engeren Zirkeln mehrere Aufführungen erlebte. Die eigentliche Eröffnung der Oper erfolgte im März 1671 mit einem neuen Stücke Perrins, Pomone; „les vers ne furent pas trouvés meilleurs que ceux de l'Ariadne."[2] Mit seinen Teilnehmern zerfallen vereinigte sich Perrin mit Guichard und Sablières und brachte eine elegische Oper, Amours de Diane et d'Endymion (le triomphe de l'Amour) in Scene, während Sourdéac die Aufführungen der Pomone fortsetzte und eine andere Pastorale, Les Peines et les Plaisirs de l'Amour, von Gabriel Gilbert schreiben liefs (1672).

Zum Glück für die Oper und den armen Perrin gab Lully angesichts der Popularität dieser Schauspiele seine vorgefafste Meinung von der schlechten Verwendbarkeit der französischen Sprache für den Gesang auf und liefs sich von Perrin (mit Hintergehung Molières) das Privilegium der Musik-Akademie abtreten (März 1672); er wandte sich an Quinault, welcher aus Zwischenspielen des verstorbenen Molière eine Oper zusammensetzte.[3] Noch im gleichen Jahre schrieb dann Quinault ein eigenes Stück für den Italiener und fügte in den folgenden Jahren elf andere hinzu, durch welche er sich unsterblichen Ruhm erwarb; denn man pries an seinen Versen einen ungemeinen Wohllaut und eine unnachahmliche Geschmeidigkeit, derentwegen Lully ihn allen übrigen Dichtern vorzog. Erst später kam dann Racine mit dem Idylle de la Paix (1685) und den mustergültigen Chören von Esther (1688) und Athalie (1690). — Die weitere Entwicklung der Oper zu verfolgen, lohnt sich nicht; es ist bekannt, dafs von Quinault bis heutzutage freigemischte Verse als das privilegierte und nimmer entbehrliche lyrische Versmafs gelten.

Das Privilegium Lullys, welches die Zahl der Instrumente und Singstimmen der andern Theater beschränkte, beeinträchtigte die Aufführung der Maschinenstücke und der Zwischenspiele mit Gesang- und Balletteinlage auf andern Bühnen; doch hatten dieselben noch einige Jahre Bestand. Die Maschinenstücke waren eine Spezialität des Marais. Im Anschlufs an eine Wiederaufnahme der Andromède und Toison d'Or gingen daselbst mehrere Stücke von

[1] Hist. du théatre franç. XI 291 (a).
[2] Ibid. XI 289.
[3] Théatre de Quinault, n. éd. Paris 1778. 5 Bde.

Boyer und Donneau de Visé, in Scene mit einem Prolog und vielleicht auch einigen Récits in freien Versen, nach dem Beispiel der genannten Stücke von Corneille.[1] Nun erscheint Psiché (Jan. 1671), das Beispiel zündet; de Visé giebt: le Mariage de Bacchus et d'Ariane, comédie héroïque en vers libres, avec des Machines, et un Prologue aussi en vers libres (Jan. 1672); und der abbé, Boyer: Lisimene ou la Jeune Bergere, pastorale en vers (1672).[2] Nach der Vereinigung der Pariser Truppen gaben Th. Corneille und de Visé zusammen: Circé, tragédie ornée de Machines, de Changemens de Théatre, et de Musique (März 1675), und l'Inconnu, comédie mêlée d'Ornemens et de Musique (November 1675), beide in freigemischten Versen, sowohl das deklamierte Drama als die gesungenen Divertissements.[3] — Soviel von den Bühnenstücken die sich an Corneilles Andromède und an Molières Psiché anschliefsen.

Auch in der Komödie blieb Molière nicht ganz ohne Nachfolger auf der Bahn, die er mit seinem Amphitryon eröffnet hatte. Abgesehen vom Prolog des Prosastückes le Grondeur, von Brueys und Palaprat (1691) können wir erwähnen: Boursault, Phaëton (1691); Dancourt, la Famille à la mode oder les Enfants de Paris (1699); De la Font, Danaé ou Jupiter Crispin (1707), u. a. m.[4]

Eine Frage bleibt uns noch übrig zu berühren: wir haben gesehen, dafs Molière 1668 mit Amphitryon die vers libres nicht erfolglos auf die Bühne brachte; im vorhergehenden Jahre hatte er im Sicilien unter dem Gewande der Prosa eine reimlose gemessene Sprache, nicht frei von poetischen Inversionen angewandt, und zwar mit einer Konsequenz, die eine bestimmte Absicht kaum verkennen läfst. Von geringerem Belang sind eine Scene des Festin de Pierre (1665), die Monologe von Georges Dandin und die Liebescenen des Avare (1668). Ich denke mir die Erklärung folgendermafsen: Die Frage einer Umwälzung in der metrischen Technik des Dramas war zur brennenden Tagesfrage geworden. Bei Corneille erfolgte zuerst der Durchbruch. Ob nicht Molière durch Agésilas angeregt, aber gleichzeitig durch dessen Mifserfolg bedenklich gemacht, vorerst versuchte, welche Wirkung von versi

[1] Les Amours de Jupiter et de Sémélé, tragédie de M. l'abbé Boyer, préc. d'un prol. (Jan. 1666); la Fête de Vénus, comédie pastorale héroïque, en vers, avec un prol. en vers libres, par M. l'ab. Boyer (Febr. 1669); les Amours de Vénus et d'Adonis, tragédie précédé d'un prol. en vers libres de M. de Visé (März 1670); Les Amours du Soleil, tragédie en vers, ornée de récits en Musique, et de Machines, avec un prol. en vers libres de M. de Visé (Jan. 1671). Mit diesen Angaben der Brüder Parfaict mufste ich mich begnügen, da mir die betreffenden Stücke, wie die folgenden, nicht zugänglich sind.

[2] Die beiden Inhaltsverzeichnisse der Hist. du Théatre franç. geben: en vers libres, allein die citierten Stellen weisen nur Alexandriner in Plattreimen auf, und leider sind die bezüglichen Angaben der Brüder Parfaict nicht recht zuverlässig, zumal da sie für dies Stück nur im Inhaltsverzeichnis vorkommen.

[3] Le Théatre de T. Corneille, Amsterdam 1718. Bd. V.

[4] Hist. du théatre françois.

sciolti im vollsten Sinne, ohne Reim, ohne festes Mafs, zu erhoffen wäre? Seine Umkehr zum Reim im folgenden Jahre schiene mir dann sehr begreiflich. Auf diese Weise wäre der Sicilien oben zwischen Agésilas und Amphitryon einzuschalten, gleichsam als ein Schritt, den Molière über das Ziel hinausgeeilt, um aber sofort wieder in die feste Bahn einzulenken.[1]

Der kurze Glanzpunkt von Amphitryon und Psiché war die Gipfelhöhe für die vers libres. Nach dieser Zeit fristen sie, natürlich mit Ausschlufs der Oper ein kümmerliches Dasein, doch haben sie sich bis ins 19. Jahrhundert hinein gerettet.[2] — Ich habe mich über das Drama etwas ausführlicher verbreitet, weil mir scheint, dafs nirgends der langsame Aneignungsprozefs so deutlich sich abhebt; man möchte glauben, es handle sich nicht um eine Entlehnung, sondern um ein eigenes Erzeugen.

Rückschau.

Werfen wir einen Blick zurück auf die Ausführungen der voraufgehenden Abschnitte.

Die freien Verse kamen nach Frankreich in Gestalt des Madrigals. Zerstreut und einzeln treten sie bereits im 16. Jahrh. auf; aber erst das 17. Jahrh. bietet einen günstigen Boden für ihr Aufblühen. Gegen 1620 erlangen die Madrigale grofse Beliebtheit, und zu gleicher Zeit werden die ersten Versuche gemacht, die vers libres anderweitig zu verwenden. Bedeutung gewinnen diese metrischen Neuerungen erst um 1640 und leben sich von da an allmälig in das dichterische Bewufstsein so ein, dafs nach 1660 mit einem Male auf allen Gebieten und unter reger Beteiligung aller gleichzeitiger Dichter diese neue Manier der Versifikation sich erweitert und eine der beliebtesten und geläufigsten Formen für die Poesie abgiebt. Nur der klassische, paarweisgereimte Alexandriner und die zu grofser Formenarmut gesunkene Ode halten trotzig Stand in den Sphären des höheren Stils, in den erhabeneren Gattungen.

Eine Entlehnung aus Italien scheint unstreitig stattgefunden zu haben[3]; doch ging sie vor sich ohne jenen stürmischen Um-

---

[1] Alle Versuche, reimlose Verse in die französische Poesie einzuführen sind gescheitert, so oft sie auftauchten. Um 1625 schrieb z. B. H. d'Urfé eine Pastorale Sylvanire ou la morte-vive, in Blankversen entweder gleicher Länge, wie der Brutus von Voltaire oder die Satires dramatiques von A. Barbier, oder ohne feste Regel des Mafses, wie das Fragment in der Astrée IV,VI. (cf. Michaud, Biographie universelle. Parfaict, hist. du théatre fr. XII 191 (a) bestreitet die Existenz dieses Stückes).

[2] Z. B. J. Gensoul et A. Naudet, Le Ménage de Molière, Comédie en vers libres, 1822. Bayard et Romieu, Molière au théatre, Comédie en vers libres 1824. Cf. Oeuvres de Molière, éd. L. Moland, t. I.

[3] Bezeichnen wir die Phasen des Entwicklungsganges mit Eigennamen: die italienischen Kriege Franz des I. (S. Gelays), Catharina von Medicis (Baïf), Maria von Medicis und Mazarin. Auch die Träger der letzten Bewegung standen noch mehr oder minder unter dem süd-europäischen Einflufs, gegen den sich dann die streng klassische Schule so vollständig abschlofs, um nur noch die Alten hochzuhalten.

wälzungseifer, mit dem die Plejade im vorhergehenden Jahrhundert das Heiligtum der französischen Poesie der fremden Invasion geöffnet hatte. Die Neuerer glauben vielmehr vollständig im Geiste der französischen Verskunst zu bleiben und nur ganz selbstverständliche Modifikationen des Gegebenen vorzunehmen. In langsamem Aneignungsprozefs scheint die fremdländische Form von Neuem erschaffen, das Nachgeahmte aus reinen Urelementen zusammengesetzt zu werden.

Eine Ansicht, hoffen wir, ist durch unsere Darlegung hinreichend widerlegt, sie dürfte übrigens in neuerer Zeit nur wenige Anhänger mehr haben: wir meinen jene romantische Auffassung, als hätte irgend ein Dichter zur Verwirklichung der in ihm niedergelegten Idee eine neue, auf „unbegreiflicher und doch Jedem so fühlbarer Harmonie“ gegründete Form schaffen müssen.

Ohne weiteres konnte indessen der italienische verso sciolto von der französischen Poesie nicht adoptiert werden. Die Wahl der Versmafse bot die geringste Schwierigkeit: Alexandriner und Achtsilbler mufsten, als die Gebräuchlichsten, endeca- und ettasillabo ersetzen; nur, während die italienische Dichtkunst sich gegen die Einmischung anderer, kürzerer Versmafse sträubt, liefs die französische Metrik dieselben ohne Schwierigkeiten, wenn auch mit Einschränkungen zu. Aber in der Reimfreiheit mufsten erhebliche Unterschiede eintreten: unmöglich war es reimlose Verse unter den gereimten zuzulassen; das 17. Jahrh. gestattete auch nicht mehr, dafs eine Reimart über mehr als eine Art andersklingender Reime weggreife und verlangte dazu noch Unterschied des Reimgeschlechtes, soweit nicht ein Absatz eine Ausnahme zulässig machte. Im übrigen gehört es zu den Merkmalen der rimes mêlées, dafs die Reime nach Belieben gekreuzt oder umschlungen, verdoppelt, selbst gehäuft werden, was Einige bis zur Ein- oder Zweireimigkeit trieben; die Dichter des 17. Jahrh. vermieden indessen längere Reihen von Plattreimen oder sonstiger regelmäfsiger Reimfolgen nicht. Ferner galt die Regel nicht, welche Gramont aufstellt, dafs die formale Gliederung des Reimschemas nicht mit der logischen und grammatikalischen Gliederung durch Satzabschnitte und Gedankenabsätze zusammenfallen dürfe.

Die freien Verse traten in Frankreich zu gleicher Zeit in den drei Formen der vers inégaux, vers à rimes mêlées und stances irrégulières auf. Die beiden letzten Arten sind nicht so sehr in der italienischen Urform, als in dem Anpassen an die Bedürfnisse der französischen Metrik begründet.

Das XVIII. Jahrhundert.

Das 18. Jahrh. brachte nicht viel Neues, abgesehen von der numerischen Zunahme der vers libres, wie es sich überhaupt, was

die formale Seite der Poesie betrifft, wenig schöpferisch gezeigt hat. Ich kann mich daher mit einer kurzen Analyse der Gedichte Voltaires, des vielsetiigsten Geistes seiner Zeit, und einigen weiteren Angaben zur Vervollständigung des Bildes begnügen.[1]

In paarweisen Alexandrinern ist das Epos la Henriade und das Poëme de Fontenoy geschrieben, La Pucelle d'Orléans in Zehnsilblern mit gemischten Reimen.[2] Von den 14 petits poëmes haben 5 Plattreime, 2 freigereimte Zehnsilbler, 7 freie Verse, 1 (Précis de l'Ecclésiaste) ist strophisch. An Versnovellen sind die 4 premiers Contes paarweis, die 12 übrigen freigereimt. Sechzehn von 19 Satiren haben Schlagreime (Boileaus Vorbild!), aber 5 von denselben weisen doch Unterbrechung des regelmäfsigen Schemas auf, namentlich le Mondain. Unter den 123 Episteln zähle ich nur 24 paarweis gereimte, von den übrigen sind 28 nicht isometrisch. Von den 309 poésies mêlées sind auszuscheiden 12 strophische, 2 Sonette, 4 Triolets, 4 paarweisgereimte, die übrigen sind Gesätze von 2—10 oder 12 Zeilen ohne bestimmte Struktur oder kleinere Gedichte mit freiem Reim resp. Versmafs. Die 21 Oden zeigen mit Ausnahme des Galimathias pindarique regelmäfsigen Bau; die 38 Stances haben mit wenig (7) Ausnahmen kein festes Reimschema, wobei der Zusammenstofs von Reimen gleichen Geschlechtes nicht vermieden, manchmal durch den gleichen Klang der kollidierenden Reime gehoben ist, und mitunter tritt noch unregelmäfsiges Versmafs dazu; von 69 strophischen Gedichten im Ganzen haben nur 32 regelrecht durchgeführte Struktur. — In abgerundeten Zahlen sind von Voltaires ca. 540 Gedichten 240 Spruchstrophen, 70 strophisch, 230 astrophisch und zwar 50 paarweisgereimt, 110 isometrisch und 70 heterometrisch freigereimt.

Gewissermafsen als Kontrast können wir J.-B. Rousseau[3] anführen, an welchen Le Franc de Pompignan, Lebrun u. A. anknüpfen, die Ode in kontinuierlicher Tradition mit vorwiegend religiöser Stimmung überliefernd. Doch ist die Zahl der namhaften und unbedeutenden Dichter auf dieser Seite unvergleichlich geringer als auf der andern.

So reichen wir dicht an das 19. Jahrh., auf dessen Schwelle Parny und Millevoye mit ihren Epen und Elegien in freien Reimen stehen, eine Übergangsperiode, die mit ihren weicheren Klängen die Lyrik der romantischen Schule ahnen läfst, in welcher

---

[1] Oeuvres complètes de Voltaire, nouv. éd. Paris, Garnier 1877, t. VIII à X. — Petits poètes français depuis Malherbe jusqu'à nos jours, ed. Prosper Poitevin, Paris 1849. 2 Bde.

[2] Boileau hatte für sein Lutrin die Alexandrinerpaare nicht für zu hochklingend erachtet. Am Ende des 18. Jahrh. wird Millevoye sogar ernste Epen in freigereimten Zehnsilblern schreiben.

[3] Oeuvres de Rousseau, n. éd., 5 t. Londres 1753.

der melodische Zehnsilbler eine kurze Nachblüte feiert[1], bei der aber der moderne Geschmack manchmal bedauert, dafs der singende Anfang dieses oder jenes Gedichtes nicht im gleichen gewiegten Versmafs seine Vollendung erreicht, sondern brüsk in die undichterische Regellosigkeit des philosophischen Jahrhunderts zurückfällt.

Das XIX. Jahrhundert.

Rückgang der vers libres.

Der neue Geist, der sich mit dem Romanticismus über die französische Poesie ergofs, liefs sich nicht in die alten Schläuche zwängen. Eine mächtige Strömung rifs die Dichtkunst auf neue Bahnen; die veränderte Denkungsart führte eine Umgestaltung der Äufserungsweise mit sich. Namentlich erlitten die freien Verse einen gewaltigen Abbruch in ihrer Vorherrschaft. Ein ausgesprochener Ostracismus hat dieselben nicht betroffen; sie hatten sich einfach abgelebt, wie alle litterarischen Gattungen und Formen im Wechsel der Generationen verknöchern, und ihr Lebensmark ausdorrt. Die vers libres waren mit der poesie enjouée ins Leben getreten; sie hatten Bestand so lange der marotische Geist waltete. Aber die gefühlsschwärmende Lyrik des 19. Jahrhunderts stand in zu scharfen Gegensatz zu demselben, um sich in die gleichen Formen ergiefsen zu können.

Wie ungestüm sich auch die Neuerer gebahrten, sie fufsten

---

[1] Oeuvres complètes und Oeuvres inédites de Millevoye, 3e éd. Paris 1827. 4 Bde. — Abgesehen von den gröfseren Gedichten zähle ich 54,67% Zwölf-, 25,50% Zehnsilbler; jene eingerechnet mit Ausschlufs der Dramen und Übersetzungen 45,42 und 47,19%. Béranger, der auch in jener Übergangszeit fufst, ist der letzte Dichter, welcher den alten Zehnsilbler mit Liebe gepflegt hat. Das 19. Jahrh. hat in seinem rhetorischen Schwunge die zarte Melodie dieses Verses verkannt und geglaubt, dieselbe durch die ausgeprägtere, neckische Eigentümlichkeit des décasyllabe à césure médiane (X^2) ersetzen zu können. Obwohl nicht zum Thema gehörig gebe ich eine tabellarische Übersicht der Procentsätze der gröfseren Versmafse bei den modernen Dichtern:

	XII.	X.	X^2.	VIII.	VII.	VI.	Rest
A. de Chénier:	91,03	3,24	—	5,47	0,21	0,05	—
C. Delavigne:	64,44	7,16	—	23,67	1,05	0,93	2,75
Lamartine:	65,88	0,30	—	26,92	3,90	1,81	1,19
Victor Hugo:	73,53	0,24	0,15	15,69	5,54	2,88	1,97
Sainte-Beuve:	80,92	3,64	—	11,20	1,12	2,31	0,81
A. de Musset:	75,94	2,24	0,48	16,17	0,44	2,08	2,65
Th. Gautier;	59,74	1,68	0,55	29,64	2,26	4,69	1,44
A. Barbier:	72,12	4,28	0,29	12,61	1,13	7,81	1,76
Leconte de Lisle:	92,70	0,05	1,80	5,21	—	—	0,24

(Leconte de Lisle, Poëmes antiques, Paris 1852. Poëmes barbares, Paris Lemere 1878. Die 6 Zehnsilbler ungleichen Schnitts befinden sich in Poëmes antiques 4, Hélène, poëme. — Die Ausgaben der andern Schriftsteller in den Anmerkungen des folgenden Abschnitts).

doch auf historischer Vergangenheit; die Elemente der Umwälzung griffen sie nicht aus den blauen Sphären des spontanschöpferischen Genius; untere Strömungen tauchten auf, versiegte Quellen flossen reichlicher, einige fremde Zuflüsse traten hinzu, und das Bild der Oberfläche war ein total verändertes. Vor allem knüpften die Romantiker an die Odendichtung an, deren letzter ruhmgekrönter Vertreter Lebrun, der französische Pindar, gewesen war; unter dem Impuls der jungen, begeisterten Schule erweiterte sich der Bereich der Ode, die Strophe wurde beschwingt und geschmeidiger. Schon in der Übergangszeit hatte sich die Ballade in ihrer modernen Form eingebürgert. Sainte-Beuve lenkte die Aufmerksamkeit der romantischen Renaissance auf die klassische und hob die Verwandtschaft ihrer Bestrebungen und poetischen Ideale hervor. Die Chansondichtung, welche trotz ihrer Blüte unter dem Kaiserreich und Bérangers Talent ein mifsachteter Zweig der Poesie geblieben, bekam durch Mussets übermütige Liedchen einen aristokratischen Anstrich. — Eine andere Bahn eröffnete André de Chénier, der Wiedererwecker des Hellenismus; es lag wohl an seinen griechischen Vorbildern, an seiner Vorliebe für Ronsard, etwas vielleicht an Lebruns Einflufs, am meisten jedoch an seiner eigenen Arbeitsweise, dafs Chénier fast ausschliefslich in paarweisgereimten Alexandrinern schrieb, ein unabänderliches Schema, in welches er wie die Biene in die Wachszellen ihres Honigstockes die poetischen Gedanken auf seinen Streifzügen einsammelte, um sie bei günstiger Mufse in ein Ganzes zu verschmelzen. Seinem Einflufs, nebenbei auch dem Rückgang auf das 16. Jahrh. verdanken die paarweisgereimten Alexandriner eine neue Blütezeit.[1] — Erwähnen wir noch die Wiederbelebung des Sonetts durch Sainte-Beuve![2] — Das sind die Hauptströmungen, welche die äufsere Umgestaltung der Poesie auf Grund einer Neugeburt des poetischen Stoffes und der Auffassungsweise förderten.

Die ersten Versuche der Romantiker tragen noch den vollen Charakter des schwindenden 18. Jahrh. Der Bruch vollzog sich allmälig, hier vermittelnd, dort schroff und entschieden. Die vers libres gehörten zum überlieferten Ballast, den die junge Schule über Bord warf. Man kann sozusagen das Verhältnis bestimmen,

---

[1] Oeuvres poétiques de André de Chénier, p. p. Gabriel de Chénier, Paris Lemerre 1874. 3 Bde. — 223 von 257 Gedichten und Fragmenten sind gepaarte Alexandriner. Noch vor der Herausgabe durch Latouche (1819) hatten Chateaubriand und Millevoye einige Bruchstücke abgedruckt. Durch diese angeregt, betrat A. de Vigny zuerst den neuen Weg (cf. Sainte-Beuve, portraits contemporains: A. de Vigny 1835). In V. Hugos Werken treten die paarweisgereimten Alexandriner erst in Feuilles d'Automne 1831 hervor mit 24% nach Gedichtzahl; von da an steigen sie mit steter Zunahme bis zu 60 und 70%, so dafs von 1087 Gedichten nebst Band XIV ganz 532 Gedichte und 21 Bruchteile in Schlagreimen geschrieben sind, 55% der gesamten Verszahl seiner lyrischen Gedichte.

[2] Wir haben oben bei Voltaire 2 Sonette verzeichnet. Hugo hat 1 (Quatre vents de l'Esprit, l. satirique 18); Sainte-Beuve 89 unter 268 Gedichten, Barbier 61 unter 311 Gedichten, Gautier 53 unter 314 Gedichten u. s. f.

in welches ein Jeder zur Bewegung trat, wenn man ihn auf Anwendung oder Vermeidung der freien Verse prüft.

Lamartines[1] erste Gedichte haben grofse Verwandtschaft mit den Elegien eines Millevoye, z. B. Golfe de Baïa 1813, Adieu 1815, Sapho 1816 und die meisten an Elvire gerichteten Méditations. Erst nach mehreren Jahren treten die freien Versmafse zurück, die Alexandrinerpaare stärker hervor, und zwar verweisen die chronologischen Angaben ziemlich bestimmt auf das Jahr 1819, das Erscheinen A. de Chéniers. Die melodischen Stanzen sind unserem Dichter von Anbeginn eigentümlich; instinktives Gefühl wird ihn noch mehr als fremdes Beispiel geleitet haben. Als religiöser Dichter hatte Lamartine seine Vorbilder an Rousseau, Lefranc de Pompignan und höher hinauf an Corneilles Imitation und Racines Chören. Der Charakter dieser Dichtung ist entweder oden- oder cantatenartig. Aus letzterer Form ging Lamartines Hymnus hervor, ein Typus nicht der reinen vers libres, sondern einer Mischung recitativischer und ariöser Partien. Hiermit gab Lamartine ein klassisches Vorbild, dem z. B. A. Barbier, Chants civils et religieux 1841, Victor de Laprade, Harmonies évangéliques u. A., folgten. So hielt sich Lamartine vermittelnd auf der Scheide der Neuzeit und rettete einige Überbleibsel der alten Form hinüber. Allein von seinen 270 Gedichten sind $^2/_3$ strophisch, ein Verhältnis, das uns bisher nie entgegengetreten war; kaum 25 zeigen freies Versmafs oder gemischten Reim, etwa 20 halb freie, halb strophische Hymnenform.

An den alten Bräuchen liefs sich C. Delavigne[2] nicht irre machen; wie er überhaupt unter seinen Zeitgenossen von der romantischen Neuerung am wenigsten berührt wurde. Gleichwohl verraten seine Messéniennes einen entschiedenen Hang, die freie Form einer gewissen strophischen Regelmäfsigkeit zu nähern.

In den Werken V. Hugos[3] sucht man hingegen freie Verse und regellose Reime umsonst, man müfste denn die 13 Anfangsverse der 15. Ballade und das dreizehnzeilige Gedichtchen L'Hydre (Lég. des Siècles VII 1) dahinrechnen. Ungleiche Stanzen findet man unter seinen Jugendgedichten, doch in beschränkten Mafse[4]; denn der formgewandte Dichter verbirgt gern unter der anscheinenden Regellosigkeit einen sehr künstlichen Aufbau.[5] Auch die Lamartinesche Hymnenform hat sich V. Hugo nicht angeeignet. Er liebt es zwar mit dem Wechsel der Stimmung oder des Gegenstandes

[1] Oeuvres de Lamartine, Paris Hachette. Premières Méditations 1880. Nouvelles Méditations 1880. Harmonies 1882. Recueillements 1881. Poésies inédites p. p. Madame Valentine de Lamartine, préf. de Laprade. 2e éd. 1881.

[2] Oeuvres complètes de Casimir Delavigne, 3 t. Bruxelles 1842.

[3] Oeuvres complètes de Victor Hugo, éd. définitive. Poésie t. I—XVI. Paris 1880—83.

[4] Odes I 3, IV 13. 14, V 1. 4. 5. 8. Von geringerem Belang: Orientale 17. Quatre Vents de l'Esprit III 43.

[5] Chansons des Rues et des Bois VI 4. Odes IV 18. Vgl. auch Orientale 31, Odes II 6. 9.

andere Strophenarten und bisweilen paarweisgereimte Alexandriner eintreten zu lassen[1]; aber bis zum dithyrambischen Schwelgen in Auflösung aller Form wird er nicht hingerissen. Mit der poetischen Reife entäufserte sich also V. Hugo der Regellosigkeiten, die er anfänglich noch zuliefs.

A. de Vigny[2], der zuerst die neuen Wege gewiesen, hat den unvermischten Charakter am sorgfältigsten bewahrt; weniger Sainte-Beuve[3], unter dessen 268 Gedichten zweimal vers à rimes mêlées, viermal vers libres, siebenmal mehr oder minder ungleichmäfsige Strophen, und drei neun- bis dreizehnzeilige strukturlose Gedichtchen vorkommen. Ebenso gestattete sich Barbier[4] aufser den erwähnten Hymnen verschiedene Unregelmäfsigkeiten, während Gautier[5] nur einmal freigereimte Zehnsilbler schrieb.

Eine besondere Stellung nimmt Alfred de Musset[6] ein, das enfant terrible der romantischen Schule; nach den ersten Versuchen, Don Paëz, Portia, les Marrons de feu, warf er die paarweisgereimten Alexandriner bei Seite, und versuchte es in den Gedichten der Übergangsperiode, le Saule, les Voeux stériles, Octave, les Pensées secrètes de Raphaël, La Coupe et les Lèvres, A quoi rêvent les jeunes filles, mit gemischten Reimen, und bis zum Schlusse blieb er bei dieser ungebundenen Reimweise, welche seinem ungeduldigen Genius kaum fühlbare Fesseln auferlegte. So sind nur die Satire sur la paresse und Une soirée perdue paarweisgereimt und letzteres noch mit zweimaliger Unterbrechung durch gekreuzten und geschweiften Reim. Vers libres im engeren Sinne sind aber auch bei Musset Ausnahmen; sie kommen vor in der Versnovelle Silvia, in Jeanne d'Arc (Oeuvres posthumes) und in der Cantate le Songe d'Auguste (ibid.). Als freie Strophen verdienen Erwähnung: A Lydie in erster Bearbeitung, Adieu, Sur les débuts de Mlle. Rachel (Poésies nouvelles). Auch die übrigen strophischen Gedichte, insbesondere seine Sechszeilen, zeichnen sich keineswegs durch strenge Gleichmäfsigkeit aus. Übrigens bemerkt man an den gemischten Reimen der letzten Periode eine stets einfache, melodische Gliederung.

---

[1] Im ganzen zähle ich 44 derartig zusammengesetzte Gedichte; als vollendete Beispiele führe ich an: Le feu du ciel, Orientale 1. La prière pour tous, Feuilles d'Automne 37.

[2] Le comte Alfred de Vigny, Poésies complètes, Paris Calmann Lévy 1876. A. de Vigny, Journal d'un poëte, p. p. L. Ratisbonne, Paris 1867. Zu erwähnen sind nur die 16 Anfangs- und die 14 Schufsverse des Gedichtes La frégate La Sérieuse; ferner das Gelegenheitsgedicht, la Poésie des nombres und die Albumverse an Madame Dorval (Journal d'un poëte).

[3] C.-A. Sainte-Beuve, Poésies complètes, 2 t. Paris Lemerre 1879.

[4] Auguste Barbier, Iambes et Poëmes 1866. Satires 1865. Satires et Chants 1869. Rimes légères; Chansons et Odelettes, 2e éd. 1861. Silves 1864. Paris Dentu.

[5] Théophile Gautier, Poésies complètes, 2 t. Paris Charpentier 1875—76. Emaux et Camées, éd. définitive, ib. 1874.

[6] Alfred de Musset, Paris Charpentier, Premières poésies 1880. Poésies nouvelles 1880. Oeuvres posthumes 1867.